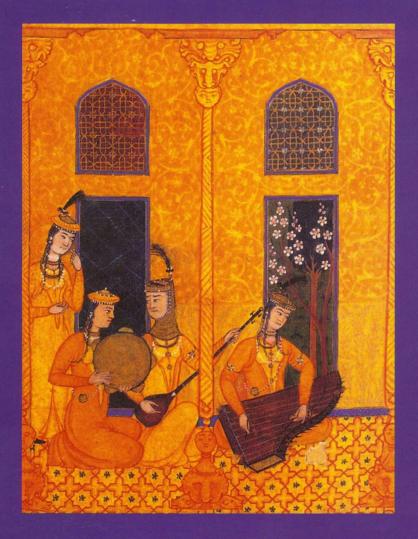
ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ



O BYZANTINOΣ HXOΣ • TO APABIKO MAKAM TO TOYPKIKO MAKAM

FAGOTTO

στον αναγνώστη μια ολοκληφωμένη εικόνα του μουσικού συστήματος της Μεσογείου και της Εγγύς Ανατολής. Συνεξετάζονται συγκριτικά η έντεχνη κοσμική μουσική Αράβων και Τούρκων, και η μουσική της Ανατολικής Ορθοδόξου Εκκλησίας, η λεγόμενη βυζαντινή.

Το βιβλίο αυτό προσπαθεί να δώσει

Ένα μεγάλο μέρος της πραγματείας είναι αφιερωμένο στα μουσικά διαστήματα, σε μια προσπάθεια αφενός να δοθεί μια πλήρης εικόνα των απόψεων από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας, αφετέρου να ξεκαθαρίσουν

οι όροι για μια σύγχρονη και οριστική

τοποθέτηση επί του θέματος.

Το σημαντικότερο μέρος του βιβλίου όμως ασχολείται με τα τροπικά σχήματα και τη λειτουργία τους. Με τους ήχους της βυζαντινής μουσικής, δηλαδή, και τα maqam των Αράβων και των Τούρκων. Τα διαφορετικά συστή-

ματα παραδίδονται συγκριτικά, ώστε να μπορούν να διαφανούν τόσο οι όποιες συγγένειες μεταξύ τους, όσο και οι διαφορές.
Το υλικό προσφέρεται με μορφή που

το κάνει προσιτό ακόμη και σε όσους

στερούνται ειδικών γνώσεων, ενώ το θεωρητικό μέρος τεκμηριώνεται με παράρτημα μουσικών παραδειγμάτων από δόκιμες συνθέσεις στα διάφορα τροπικά συστήματα που εξετάζονται. Συμπληρώνεται, τέλος, με γλωσσάρι των ειδικών όρων που χρησιμοποιού-

νται στο κείμενο.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ

Ο ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΗΧΟΣ ΤΟ ΑΡΑΒΙΚΟ ΜΑΚΑΜ ΤΟ ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΜΑΚΑΜ

Επιστημονική επιμέλεια, Συντονισμός έκδοσης Μάρθα Μ. Μαυροειδή

Επιμέλεια κειμένων Θεοδώρα Τζόλα

Καλλιτεχνική επιμέλεια Μανώλης Ζαχαριουδάκης

Στοιχειοθεσία, επεξεργασία υλικού Μαργαρίτα Χατζηθέμελη

Σελιδοποίηση Κική Μπίρταχα, Μανώλης Ζαχαριουδάκης

Μακέτα εξωφύλλου Στέλιος Κούτριας

Ειχόνα εξωφύλλου Bahram-gur στο χίτρινο δωμάτιο, Nizami Khamsa Miniatures

ISBN: 960 - 7075 - 47 -1 © Copyright 1999 / Επδόσεις Fagotto / Ν. Θερμός Σπάρτης 15, 11252 Αθήνα, τηλ. 8650634, 8679928 Fax: 8654863

ΜΑΡΙΟΣ Δ. ΜΑΥΡΟΕΙΔΗΣ

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ

Ο ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΗΧΟΣ ΤΟ ΑΡΑΒΙΚΟ ΜΑΚΑΜ ΤΟ ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΜΑΚΑΜ



Επδόσεις Fagotto

ΑΘΗΝΑ 1999



Αν και υπάρχει στην Ελλάδα πολύς κόσμος που ενδιαφέρεται –ειδικά τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια— για τα τροπικά μουσικά συστήματα των γειτονικών λαών και για τη σχέση τους με τα διάφορα είδη ελληνικής μουσικής, είναι αξιοσημείωτη η έλλειψη σχετικής βιβλιογραφίας στην ελληνική γλώσσα. Εδώ δεν είναι ο κατάλληλος χώρος να αναπτύξω τη δική μου άποψη σχετικά με τους λόγους για τους οποίους απουσιάζουν αυτά τα βιβλία· προτιμώ μάλλον να εκφράσω τη χαρά μου για το ότι η παρούσα μελέτη, που είναι ίσως η πρώτη και μοναδική ολοκληρωμένη τέτοια εργασία στην ελληνική βιβλιογραφία των τελευταίων δεκαετιών ανήκει στον αγαπημένο σε όλους μας φίλο Μάριο Μαυροειδή, ο οποίος πριν φύγει από τη ζωή κατάφερε για άλλη μια φορά να ανοίξει μια ακόμη πόρτα για τους φίλους της τροπικής μουσικής καθώς και για όσους την αγνοούν αλλά θέλουν να τη γνωρίσουν.

Το σύστημα των μουσικών τοόπων που ονομάζονται μακάμ και που χρησιμοποιείται σε κάποια εκδοχή από σχεδόν όλους τους λαούς της Εγγύς Ανατολής, των Βαλκανίων, του Καυκάσου, της Βόρειας Αφρικής και της Κεντρικής Ασίας αποτελεί ένα σχεδόν ανεξάντλητο αντικείμενο μελέτης που συχνά μοιάζει μπερδεμένο και δυσνόητο. Στην πραγματικότητα όμως όλες οι παραλλαγές του συστήματος των μακάμ διαθέτουν μια εξαιρετική κομψότητα και αυτοσυνέπεια, απλώς αρνούνται να επιτρέψουν θεωρητικά σχήματα, να υπερσκελίσουν και να ακυρώσουν την ιδιωματική φύση της μουσικής που θέλει την ισότιμη συνύπαρξη έμπνευσης και δομής. Πιστεύω ότι ο Μάριος κατάλαβε καλά αυτή την τόσο σημαντική ιδιομορφία αυτού του μουσικού συστήματος και έτσι μπόρεσε να δει και να μεταφέρει σε μας πολλές πτυχές αυτής της παράδοσης που θα είναι διαφωτιστικές ακόμη και για γνώστες του είδους.

Ελπίζω στο μέλλον και άλλοι να εμπνευστούν από το παράδειγμα του Μάριου και να προσφέρουν και αυτοί τις δικές τους γνώσεις, ώστε η ελληνική βιβλιογραφία να εμπλουτιστεί σχετικά με αυτό το αντικείμενο που φανερώνει πολλά πράγματα για την ελληνική μουσική, για τη μουσική των γειτονικών λαών και για τις σχέσεις μεταξύ τους.

Ross Daly







Διαβάζοντας, στις επόμενες σελίδες, τον "πρόλογο του συγγραφέα", ανακαλώ στη μνήμη μου τη ζωντανή παρουσία του Μάριου Μαυροειδή: συμμαθητής μπροστά στον μαυροπίνακα της σχολής του Σίμωνα Καρά, στη χορωδία του Συλλόγου, στα συνέδρια των Δελφών, μπροστά στο πειραματικό μοντέλο από την ύδραυλι, στις πανεπιστημιακές συνελεύσεις.

Μια παρουσία έντονη, που προσπαθούσε να ισορροπήσει το πάθος με τη μέθοδο κι, όπως έλεγε, "τη βιωματικότητα", με την οποία τον είχε απλόχειρα ανταμείψει η μουσική, με την "αδιάκοπη αναζήτηση των νέων δεδομένων που θα αναιρέσουν την παλιά εικόνα".

Ένα σημαντικό μέφος από την εργασία του επικεντφώθηκε στην κοινωνική διάσταση της παραδοσιακής μουσικής και στην ενεργό της λειτουργικότητα. Στόχος του ήταν το να αποκωδικοποιήσει αυτό το υλικό, "υπερβαίνοντας τις φολκλοριστικές αγκυλώσεις με τις οποίες αυτό συνήθως αντιμετωπίζεται και να του δώσει τη θέση που του αναλογεί στη σημερινή κοινωνία και στη σύγχρονη μουσική πραγματικότητα". Θεωρώντας την ενασχόλησή του με την παραδοσιακή μουσική "ως μια πράξη αυτογνωσίας", αναζήτησε τις γέφυρες που συνδέουν το παρόν με το παρελθόν, τοποθετώντας την στον χώρο και τον χρόνο. Ακολούθησε, λοιπόν, τα νήματα που ενώνουν το ελληνικό δημοτικό τραγούδι με τη μουσική των Αρχαίων και των Βυζαντινών, ενώ στράφηκε παράλληλα και προς τους γειτονικούς μουσικούς πολιτισμούς στα Βαλκάνια, τη Μικρά Ασία και τη Μέση Ανατολή. Κι αυτό, γιατί "οι πολιτισμοί αυτοί διαπλέκονται ιστορικά και είναι συγγενείς μεταξύ τους και με τον δικό μας, τόσο σε επίπεδο μουσικού συστήματος όσο και σε επίπεδο πρακτικής. Η μελέτη τους λοιπόν μπορεί να βοηθήσει καίρια στην κατανόηση του φαινομένου της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής".

Ο Μάφιος Μαυφοειδής είχε το πφονόμιο να συνδυάζει την κατάφτισή του στις θετικές επιστήμες (ως μηχανικός του Ε.Μ. Πολυτεχνείου) με γνώσεις φιλολογικές (ως απόφοιτος και της Φιλοσοφικής Σχολής) και πολύπλευφες μουσικές σπουδές τόσο στην έντεχνη δυτική όσο και στην ανατολική παφάδοση. Γι' αυτό και οδηγήθηκε σε μια σφαιφική και πολυεπίπεδη πφοσέγγιση του μουσικού φαινομένου από φυσική-ακουστική, θεωφητική αλλά και πφακτική θεώφηση. Όμως δεν υπήφξε μόνον ένας ταλαντούχος μουσικός κι ένας διεισδυτικός εφευνητής. Έχοντας συνειδητοποιήσει ότι η έννοια της παφάδοσης πφοϋποθέτει τη συστηματοποίηση της συλλογικής γνώσης και εμπειφίας και το πέφασμα της σκυτάλης





στις επόμενες γενιές, οδηγήθηκε σε μία πρωτοποριακή εκπόνηση και εφαρμογή ειδικών διδακτικών προγραμμάτων στο Πειραματικό Μουσικό Γυμνάσιο και Λύκειο της Παλλήνης, καθώς και στα Τμήματα Μουσικών Σπουδών των Πανεπιστημίων Αθηνών και Ιονίου.

Στο πλαίσιο όλης αυτής της πολύπλευρης ερευνητικής κι εκπαιδευτικής του δραστηριότητας εντάσσεται και η συγγραφή αυτού του βιβλίου (ως αναθεωρημένη και συμπληρωμένη μορφή παλαιότερου εγχειριδίου), με κύριο στόχο να μυήσει τους νέους μουσικούς στη "γραμματική" και το "συντακτικό" του τροπικού μουσικού συστήματος.

Με την εργασία του αυτή, που σίγουρα θα αποτελέσει πολύτιμο διδακτικό εργαλείο αναφοράς για το μέλλον, ο Μάριος Μαυροειδής έρχεται να συμβάλει αποφασιστικά στο αίτημα για επανασύνδεση της νεότερης γενιάς με την "καρδιά" της μουσικής μας παράδοσης: τις τροπικές κλίμακες, με τον τεράστιο πλούτο και ποικιλία τους. Ένας προνομιακός κώδικας έκφρασης και επικοινωνίας που διατρέχει τους αιώνες (από την αρχαιότητα και το Βυζάντιο ώς τις μέρες μας) και συνδέει τους λαούς της περιοχής σε μια "μουσική ομοεθνία". Ένας ολόκληρος μουσικός κόσμος που, κυρίως τις τελευταίες δεκαετίες, απειλείται άμεσα από την προκρούστεια κλίνη του δυτικού συγκερασμένου συστήματος, καθώς την πολύχρωμη παλέτα των παραδοσιακών κλιμάκων (με τις άπειρες εκφραστικές της αποχρώσεις) έρχεται να καλύψει η "ασπρό-μαυρη" λογική του δυτικού ματζόρε και μινόρε.

Όμως ο Μάριος Μαυροειδής δεν περιορίζεται στην εύληπτη και συστηματική παράθεση των μουσικών τρόπων. Έχοντας συνείδηση του ρόλου της εθνομουσικολογίας ως "συγκριτικής μουσικολογίας", εξετάζει τις σχέσεις της βυζαντινής μουσικής με την κοσμική ισλαμική μουσική, με σημείο αναφοράς τους διαστηματικούς κώδικες που αποτελούν διακριτικά στοιχεία της εθνικής ταυτότητας και της γεωγραφικής προέλευσης της μουσικής.

Και με την ευθύτητα του πνεύματος που τον διακθίνει, έχοντας ιδίαν πείθα των επιμέθους μουσικών διαλέκτων (χάθη στα ταξίδια και στη βαθειά γνώση της σχετικής βιβλιογραφίας και δισκογραφίας), δεν εγκλωβίζεται σε θεωρητικά σχήματα αλλά φωτίζει τις πτυχές του τροπικού μουσικού συστήματος λαμβάνοντας υπ'όψιν τη ζώσα, τη λειτουργική μουσική πρακτική.

Έτσι, καταλήγει στο κεφαλαιώδες συμπέρασμα ότι "δεν είναι οι διαστηματικές επιλογές που δίδουν στην ανατολική μουσική την ουσιαστική ταυτότητά της, αλλά ο τρόπος διαχείρισης αυτών των διαστημάτων μέσα στο πλαίσιο του τροπικού συστήματος που την υπηρετεί. ... Πέρα και πάνω από τους κώδικες των διαστημάτων που χρησιμοποιεί η μουσική της Ανατολικής Μεσογείου, είναι το σώμα των τροπικών δομών, δυνατοτήτων και συμπεριφορών που της δίνει την ουσιαστική της ταυτότητα και συνιστά το αντικειμενικό της σύστημα". Είναι σημαντικό μάλιστα το ότι για τη δομική προσέγγιση αυτού του συστήματος επικοινωνίας επιστρατεύει όχι μόνον τις μουσικές και μαθηματικές γνώσεις αλλά και τη φιλολογική του κατάρτιση αξιοποιώντας το γλωσσικό μοντέλο λειτουργίας.





Το έργο αυτό αντιπροσωπεύει το καταστάλαγμα μιας 25χρονης πορείας, μέσα από τη συνεχή και συνεπή αναζήτηση της μουσικής γνώσης κι εμπειρίας, μέσα από τον αγώνα και την αγωνία για τη διασφάλιση και διάδοσή της. Ο Μάριος Μαυροειδής σφράγισε αυτή την υποθήκη με την ίδια του τη ζωή, αφήνοντας πρόωρα την τελευταία του πνοή πάνω σ' αυτές τις σελίδες.

Όμως η ουσιαστική αντίσταση του ανθρώπου απέναντι στη νομοτέλεια του θανάτου είναι η δημιουργία. Κι ο Μάριος μας κληροδότησε τα πνευματικά του παιδιά (τη διδασκαλία και τις μελέτες του, με κορύφωση αυτό το βιβλίο-έργο ζωής) και τα φυσικά του παιδιά, από τα οποία η Μάρθα Μαυροειδή ανέλαβε με υψηλό αίσθημα ευθύνης την τελική επιμέλεια της έκδοσης, ώστε αυτή η πολύτιμη μελέτη να φτάσει στους τελικούς της αποδέκτες.

Με απώτερο στόχο "να οδηγηθούν οι νέοι μαθητές, αφορμούμενοι από τις μουσικές του παρελθόντος, σε νέες μουσικές προτάσεις".

Αυτό στάθηκε το όραμα του Μάριου Μαυροειδή που αποτυπώθηκε σε όλο το έργο του, στην ίδια τη στάση ζωής του.

Μακάρι ο σπόρος του να βρει γόνιμο έδαφος στις ψυχές των φυσικών και των πνευματικών του απογόνων, στους αναγνώστες αυτού του βιβλίου.

ΛΑΜΠΡΟΣ ΛΙΑΒΑΣ*

^{*}Αναπληθωτής Καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Διευθυντής του Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών Οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη

ПЕРІЕХОМЕНА

Πρόλογος του επιμελητή	15
Πρόλογος του Συγγραφέα	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι: Εισαγωγικά	10
Ι.1. Μουσικός τρόπος και κλίμακα	
Ι.2. Παραγωγή της σειράς των βασικών τρόπων από τον μείζονα	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ: Διαστήματα, κλίμακες και γένη	24
ΙΙ.1. Πυθαγόρεια μεγέθη	24
ΙΙ.2. Το μαλακό διατονικό γένος	29
ΙΙ.3. Τα χρωματικά γένη των κλιμάκων	32
ΙΙ.4. Οι βυζαντινές κλίμακες	35
ΙΙ.5. Οι κλίμακες των Αράβων	44
ΙΙ.6. Οι κλίμακες των Τούρκων	47
ΙΙ.7. Μερικές τελευταίες παρατηρήσεις	52
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ: Οι Υπομονάδες των Κλιμάκων	
ΗΙ.1. Γενικά	59
ΙΙΙ.2. Τα τρίχορδα	
ΙΙΙ.2.1. Τρίχορδο Σεγκιάχ ή Σαγκιάχ	
ΙΙΙ.2.2. Τρίχορδο Ατζέμ	
ΙΙΙ.2.3. Τρίχορδο Μουστάαρ	
ΙΙΙ.3. Τα αυτόνομα τετράχορδα	
ΙΙΙ.3.1. Τετράχορδο Ράστ	
ΙΙΙ.3.2. Τετράχορδο Νιχαβέντ (ή Μπουσελίκ)	
ΙΙΙ.3.3. Τετράχορδο Μπεγιατί (ή Ουσάκ)	
ΙΙΙ.3.4. Τετράχορδο Κιουρντί	
ΙΙΙ.3.5. Τετράχορδο Χιτζάζ	
ΙΙΙ.3.6. Τετράχορδο Σαμπά	
ΙΙΙ.3.7. Τετράχορδο Λεγέτου ή Ιράκ	
ΙΙΙ.3.8. Τετράχορδο Μαχούρ (ή Τσαργκιάχ)	
ΙΙΙ.4. Τα πεντάχορδα	
(α) Με τον τόνο υπερχείμενο	
ΙΙΙ.4.1. Πεντάχορδο Ράστ	75
ΙΙΙ.4.2. Πεντάχορδο Μπεγιατί (ή Χουσεϊνί)	
ΙΙΙ.4.3. Πεντάχορδο Νιχαβέντ (ή Μπουσελίκ)	
ΙΙΙ.4.4. Πεντάχορδο Κιουρντί	
ΙΙΙ.4.5 Πεντάχορδο Χιτζάζ	
ΙΙΙ.4.6. Πεντάχορδο Μαχούρ (ή Τσαργκιάχ)	
(β) Με τον τόνο υποκείμενο	
ΙΙΙ.4.7. Πεντάγορδο Νεβεσέο (ή Νιχοίζ)	79



•	1	,
7		ל

III.4.8. Πεντάχορδο Ναζντί	80
ΙΙΙ.5. Άλλες παράγωγες δομές	81
ΙΙΙ.5.1. Πεντάχορδο Λεγέτου και πεντάχορδο Ιράκ	81
ΙΙΙ.5.2. Πεντάχορδα Σαμπά και Ράκμπ	82
ΙΙΙ.5.3. Πεντάχορδο Σαζ-Καρ	
ΙΙΙ.5.4. Πεντάχορδο Ζαουίλ	
ΙΙΙ.5.5. Τρίχορδα παράγωγα	
ΙΙΙ.6. Ο συμβολισμός των υπομονάδων	85
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΥ: Οι ήχοι της βυζαντινής μουσικής	
ΙΝ.1. Ορισμός του Ήχου	
ΙV.1.1. Η βάση της κλίμακας του ήχου	
ΙΝ.1.2. Τα διαστήματα της κλίμακας του ήχου	
ΙV.1.3. Οι δεσπόζοντες φθόγγοι	
ΙV.1.4. Μελωδικές έλξεις	
ΙΥ.1.5. Μουσικές καταλήξεις	94
ΙV.2. Κατηγορίες μέλους, μαρτυρίες, φθορές, απηχήματα,	
προτασσόμενοι στίχοι	97
ΙΝ 3. Διαστήματα, συστήματα και γένη	100
ΙV.4. Ήχοι διατονικοί	107
Α. Μαλακοί διατονικοί ήχοι	
ΙV.4.1. Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου	107
ΙΝ.4.2. Ήχος Τέταρτος	
ΙΝ.4.3. Ήχος "έσω" Πρώτος	
ΙV. 4.4. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου	116
ΙV. 4.5. Ήχος "έξω" Ποώτος	
ΙV.4.6. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου τετράφωνος	
ΙV.4.7. Ήχος Λέγετος	
ΙV. 4.8 Ήχος Τέταρτος στιχηραρικός	
ΙV.4.9. Ήχος Βαρύς μαλακός διατονικός	
Β. Σκληροί διατονικοί ήχοι	
ΙV.4.10. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου πεντάφωνος φθορικός	134
ΙΝ.4.11. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου σκληρός και μαζί σκληρός τετράφωνος.	
ΙV.4.12. Ήχος Τέταρτος σκληρός και μαζί Πλάγιος του Τετάρτου σκληρός	
ΙΝ.4.13. Ήχος Τρίτος (από Νη και από Γα)	
ΙΝ.4.14. Ήχος Πλάγιος του Τρίτου ή Βαρύς εκ του Γα	
Ι .4.15. Ήχος Πλάγιος του Τρίτου, Βαρύς από το Ζω ύφεση	
ΙΝ.5. Ήχοι χρωματικοί	
Α. Μαλακό χρώμα	
ΙV.5.1. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου δίφωνος φθορικός	
ΙV.5.2. Ήχος Δεύτερος μαλακός χρωματικός	
Β. Σκληρό χρώμα	



	•	1	ď
_	1		>

Ι .5.3. Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου	154
ΙV.5.4. Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου τετράφωνος και μέσος	
ΙV.5.5. Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου τρίφωνος ή Νενανώ	
ΙV.5.6. Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου χρωματικός	
Ιν.6. Οι στίχοι των ήχων	
ΙV.6.1. Ήχος Πρώτος	
ΙV.6.2. Ήχος Δεύτερος	
ΙV.6.3. Ήχος Τρίτος	
ΙV.6.4. Ήχος Τέταρτος	
ΙV.6.5. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου	
ΙV.6.6. Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου	
ΙV.6.7. Ήχος Βαρύς	
ΙV.6.8. Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου	
ΙΝ.7. ήχος και μακάμ	
1 γ./. 11χ0ς ναι μαναμ	100
ΚΕΦΑΛΑΙΟ V: Τα μακάμ των Αράβων και των Τούρκων	
V.1. Γενικά	193
V.2. Βάση το Γεγμιάχ	
V.2.1. Μακάμ Γεγκιάχ	
V.2.2. Μακάμ Σενταραμπάν	
V.2.3. Μακάμ Φεράχ Φεζά	
V.2.4. Μακάμ Σουλτανί Γεγκιάχ	
V.3. Βάση του Χουσεϊνί Ασιράν	
V.3.1. Μακάμ Χουσεϊν	
V.3.2. Μακάμ Σουζιντίλ	202
V.4. Βάση το Ατζέμ Ασιράν	
V.4.1. Μακάμ Ατζέμ Ασιράν	
V.4.2. Μακάμ Σεβίκ Εφζά	
V.4.3. Μακάμ Σεβίκ Αβές	
V.5. Βάση το Ιράκ	
V.5.1. Μακάμ Ιράκ	
V.5.2. Μακάμ Εβίτζ	
V.5.3. Μακάμ Φεραχνάκ	
V.5.4. Μακάμ Ραχάτ αλ Αρουάχ	
V.5.5. Μακάμ Μπεστενιγκιάς	
V.5.6. Μακάμ Εβιτζαρά	
V.6. Βάση το Ραστ	
V.6.1. Μακάμ Ραστ	
V.6.2. Μακάμ Ραχαβί	
V.6.3. Μακάμ Ντελνιτσίν	
V.6.4. Μακάμ Πεντζουγκιάχ	
V.6.5. Μακάμ Σουζινάκ	
V.6.6. Μακάμ Μαχούς	
, ,,	



	•)	ŕ
_	1		5

V.6.7. Μακάμ Νιχαβέντ	223
V.6.8. Μακάμ Χιτζαζκάς Κιουρντί ή Κιουρντιλί Χιτζαζκάς	225
V.6.9. Μακάμ Χιτξαζκάς	227
V.6.10. Μακάμ Νικρίζ	
V.6.11. Μακάμ Νεβεσές	229
V.7. Βάση το Δουγκιάχ	230
V.7.1. Μακάμ Μπεγιατί	
V.7.2. Μακάμ Ουσάκ	
V.7.3. Μακάμ Χουσεϊνί	
V.7.4. Μακάμ Νεβά	234
V.7.5. Μακάμ Νισαμπουρέκ	
V.7.6. Μακάμ Ισφαχάν	
V.7.7. Μακάμ Αραζμπάρ	
V.7.8. Μακάμ Μουχαγιέρ ή Μπαμπαταχίρ	
V.7.9. Μαχάμ Καρσιγιάρ ή Χουρί	
V.7.10. Μακάμ Ατζέμ	
V.7.11. Μαχάμ Κιουρντί	
V.7.12. Μακάμ Μπουσελίκ	
V.7.13. Μακάμ Σαμπά	
V.7.14. Μακάμ Δουγκιάχ	
V.7.15. Μαχάμ Χιτζάζ ή Χιτζαζί	
V.7.16. Μακάμ Ουζάλ	
V.7.17. Μαχάμ Χουμαγιούν	
V.7.18. Μακάμ Σεχνάζ	
V.7.19. Μαχάμ Χισάρ	
V.8. Βάση το Σεγκιάχ	
V.8.1. Μακάμ Σεγκιάχ	
V.8.2. Μακάμ Μαγιά ή Μαγιά Σεγκιάχ	
V.8.3. Μακάμ Χουζάμ	
V.8.4. Μακάμ Μουστάαρ	
V.9. Βάση το Μπουσελίκ	
V.9.1. Μακάμ Νισαμπούρ	
V.10. Βάση το Τσαργκιάχ	
V.10.1. Αραβικό μακάμ Τσαργκιάχ	
V.10.2. Τουρκικό μακάμ Τσαργκιάχ	
Community of Clark	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI: Συνοψίζοντας	267
Επίλογος	277
Βιβλιογραφία	
Παράρτημα Ι	
Παράρτημα ΙΙ - Παραδείγματα	302
Ευρετήρια	





Ποόλογος του επιμελητή

Το βιβλίο έφτασε στα χέρια μου σε τελική μορφή. Το υλικό της παρούσας έκδοσης, εκτός των μουσικών παραδειγμάτων και του ευρετηρίου, ήταν ήδη διαμορφωμένο από τον συγγραφέα, όταν ανέλαβα την επιμέλεια. Παρ' όλα αυτά, τελικές διορθώσεις είχαν γίνει μόνο στο πρώτο κεφάλαιο. Οι επεμβάσεις που ακολούθησαν αφορούν στη διόρθωση των τυπογραφικών λαθών, στη συμπλήρωση των υποσημειώσεων και της βιβλιογραφίας και στην οργάνωση του ιδιαίτερου συτήματος υφεσοδιέσεων που χρησιμοποιείται στο βιβλίο. Επεμβάσεις στο καθ' αυτό κείμενο υπήρξαν ελάχιστες και όπου κρίθηκε αυστηρά αναγκαίο.

Η διαδικασία της διόρθωσης ενός τόσο ποικίλου και εκτενούς υλικού δεν θα ήταν δυνατόν να πραγματοποιηθεί χωρίς τη συμβολή ορισμένων ανθρώπων.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω πρώτον από όλους τον Γιάννη Αρβανίτη, του οποίου ο αστείρευτος πλούτος των γνώσεων και η βαθιά του εμπειρία στη βυζαντινή μουσική στάθηκαν ανεκτίμητα.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον Σωκράτη Σινόπουλο, ο οποίος έθεσε στη διάθεσή μου τις γνώσεις του για την τουρκική μουσική, και στη Θεοδώρα Τζόλα που ανέλαβε τη φιλολογική επιμέλεια. Σημαντικές ήταν οι συμβουλές που μού έδωσαν ο Γιάννης Χάρης, ο Βασίλης Μπαραμπούτης και ο Νίκος Διονυσόπουλος.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τη Ρίτα Χατζηθέμελη για το πρώτο στάδιο της στοιχειοθέτησης και την ηλεκτρονική επεξεργασία του υλικού και τους Κική Μπίρταχα και Μανώλη Ζαχαριουδάκη για την ηλεκτρονική σελιδοποίηση, καλλιτεχνική επιμέλεια και την τελική μορφή του βιβλίου.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον εκδότη Νίκο Θερμό, χωρίς την υπομονή και την υποστήριξη του οποίου δεν θα ήταν δυνατή η πραγματοποίηση αυτής της έκδοσης.

Μάρθα Μ. Μαυροειδή Ιούλιος 1999

Πρόλογος του Συγγραφέα

Το βιβλίο αυτό αποτελεί τη συνέχεια του εγχειριδίου που στοιχειοθετήθηκε στα l τέλη του 1991 και εκδόθηκε το 1992, και που είχε ως αντικείμενο τα αραβικά magam. Όπως σημείωνα τότε στο προλογικό σημείωμα, το εγχειρίδιο εκείνο είχε συνταχθεί για τις ανάγκες του αναλυτικού προγράμματος της Α΄ Λυκείου του Πειραματικού Μουσικού Γυμνασίου και Λυκείου Παλλήνης, και ειδικά για την Κατεύθυνση της Παραδοσιακής Μουσικής. Επειδή, με βάση το αναλυτικό πρόγραμμα που τότε ίσχυε για το συγκεκριμένο σχολείο, μεταξύ των αντικειμένων της Κατεύθυνσης ήταν τα μουσικά συστήματα τα οποία στηρίζονται στην έννοια και τη λειτουργία του μουσικού τρόπου (ήχου, δρόμου, μακάμ) η κατανόηση της φύσης και της λειτουργίας του είχε κεντρική σημασία. Για τον λόγο αυτό, και με τη βοήθεια του εγχειριδίου, γινόταν μια συστηματική προσπάθεια να μυηθούν οι μαθητές στη λογική και τη δομή των τρόπων της ανατολικής μουσικής. Ο τελικός στόχος αυτής της μαθησιακής διαδικασίας ήταν να οδηγηθούν οι μαθητές, αφορμώμενοι από τις μουσικές του παρελθόντος, σε νέες μουσικές προτάσεις. Με άλλα λόγια, αν το πείραμα αυτού του σχολείου αφηνόταν να ολοχληρωθεί, το υλικό το οποίο διδάσχονταν οι μαθητές θα λειτουργούσε ως πρώτη ύλη για μουσικές εκδοχές του αύριο.

Φυσικά, όσον αφορά τον θεσμό και τη λειτουργία των Μουσικών Σχολείων, τα πράγματα έχουν αλλάξει δραματικά· οι προβληματισμοί εκείνης της πρώτης εποχής φαίνεται να έχουν μπει οριστικά στο συρτάρι των αναμνήσεων, για όσους διατηρούν μνήμη.

Ωστόσο, η κυκλοφορία του εγχειριδίου έδωσε την ευκαιρία να εκδηλωθεί το ενδιαφέρον μεγάλου αριθμού μουσικών για το μεσογειακό τροπικό σύστημα.

Σ' αυτό ακριβώς το ενδιαφέρον φιλοδοξεί να ανταποκριθεί η παρούσα έκδοση, η οποία και ακυρώνει το εγχειρίδιο του 1992. Η λογική του βιβλίου στηρίζεται στην, καταρχήν, προσέγγιση του προβλήματος με την αποσαφήνιση των βασικών εννοιών και, στη συνέχεια, στην εμπέδωση του αντικειμένου με τη συγκριτική και παράλληλη μελέτη μουσικών συστημάτων χωρών που παρουσιάζουν πολιτισμικές συγγένειες όσο και πολιτισμική διαφοροποίηση: Ελλάδα, Βαλκάνια, Αραβικό έθνος, Τουρκία.





Η προσέγγιση των μη ελληνικών μουσικών πολιτισμών γίνεται με σημείο αναφοράς την ελληνική παραδοσιακή μουσική και, ειδικότερα, το σύστημα της βυζαντινής οκτωηχίας, στο μέτρο που οι αναλογίες είναι συστηματικές και δομικές: στο μέτρο, δηλαδή, που όλοι οι μουσικοί πολιτισμοί οι οποίοι αναφέρθηκαν, συγκροτούν τη "μουσική ομοεθνία" της Ανατολικής Μεσογείου: μια ομάδα εθνών με πολλές διαφορές, αλλά και με πληθώρα κοινών μουσικών και αισθητικών, γενικότερα, επιλογών. Με δεδομένο δε ότι οι αναγκαίες γνώσεις βυζαντινής μουσικής δεν είναι αυτονόητες για όλους τους αναγνώστες, το υλικό της βυζαντινής μουσικής δίδεται τόσο με τη βοήθεια της βυζαντινής παρασημαντικής όσο και σε μεταγραφή στο πεντάγραμμο.

Η ανάπτυξη του υλικού ακολουθεί την εξής σειρά:

- Γίνεται εισαγωγή στην έννοια του **μουσικού τρόπου** και προσδιορίζονται οι δυνατές διαφορετικές δομές που προκύπτουν από το ευρύτερα γνωστό και κατακτημένο σχήμα του μείζονος τρόπου.
- Γίνεται λεπτομερής διαπραγμάτευση των διαστημάτων που χρησιμοποιούν τα μουσικά συστήματα για τα οποία συζητούμε.
- Αναλύονται λεπτομερειακά οι υπομονάδες των κλιμάκων.
- Παρατίθεται συνοπτικά το σύστημα των βυζαντινών ήχων (τρόπος παραγωγής τους, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους).
- Παρατίθενται συγκριτικά τα αραβικά και τα τουρκικά **μακάμ**, πάντα σε άμεση αναφορά και με τους αντίστοιχους βυζαντινούς ήχους.

Στο τέλος του βιβλίου παρατίθεται μουσικό παράρτημα με δείγματα συνθέσεων σε όλους τους τρόπους.

Αισθάνομαι υποχρεωμένος να προειδοποιήσω τον αναγνώστη ότι κρατά στα χέρια του ένα βιβλίο δύσκολο. Η έκδοση αυτή δεν απευθύνεται σε τελείως αμυήτους, ή ανθρώπους με φιλολογικό μόνο ενδιαφέρον για τις μουσικές αυτές. Είναι μια έκδοση που φυλάσσει προσεκτικά το επιστημονικό της επίπεδο, ενώ, παράλληλα, προσπαθεί να αποτελέσει εργαλείο προσέγγισης σε βάθος στο αντικείμενό του. Έτσι, απαιτεί από τον αναγνώστη μιαν ελάχιστη, αλλά καθόλου αμελητέα σε όγκο, υποδομή μουσικών γνώσεων, και πολλή και συνειδητή προσπάθεια.

Με την ελπίδα, η έκδοση αυτή να φανεί χρήσιμη στους ενδιαφερόμενους, ζητώ εκ προοιμίου συγγνώμη για τυχόν λάθη ή αβλεψίες που έχουν παρεισφρύσει στις σελίδες του βιβλίου, μένοντας ανοικτός για παρατηρήσεις και υποδείξεις.

Αθήνα, Σεπτέμβοιος 1996

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

Εισαγωγικά

Ι.1. Μουσικός τρόπος και κλίμακα

Ας ορίσουμε τη μουσική κλίμακα ως εξής: μουσική κλίμακα είναι μια διαδοχή οκτώ διαφορετικών μουσικών φθόγγων τέτοια, ώστε ο χαμηλότερος ή βαρύτερος (η βάση της κλίμακας) και ο ψηλότερος ή οξύτερος (η κορυφή της κλίμακας) να έχουν το ίδιο όνομα και να δίδουν το ίδιο μουσικό άκουσμα, να αναγνωρίζονται δηλαδή ως "ίδιες" νότες. Όλοι οι άλλοι φθόγγοι να βρίσκονται ανάμεσά τους, ακριβώς όπως όλα τα σκαλοπάτια μια σκάλας (κλίμακα σημαίνει σκάλα) βρίσκονται ανάμεσα στο χαμηλότερο και στο ψηλότερο σκαλί. Κι ακόμα, ανάμεσα στη βάση και την κορυφή που, όπως είπαμε, έχουν το ίδιο όνομα, να μην είναι δυνατόν να βρεθεί και τρίτη νότα με το ίδιο όνομα, που να αναγνωρίζεται δηλαδή ως "ίδια" νότα.

Σε έναν παρόμοιο ορισμό, είναι αυτονόητο ότι χαμηλότερος ή βαρύτερος φθόγγος αντιστοιχεί σε ήχο με χαμηλότερη ή μικρότερη συχνότητα, ενώ ψηλότερος ή οξύτερος σε ήχο με ψηλότερη ή μεγαλύτερη συχνότητα. Επίσης, ότι οι φθόγγοι έχουν το ίδιο όνομα, ακριβώς επειδή δίδουν το ίδιο μουσικό άκουσμα, επειδή δηλαδή αναγνωρίζονται ως "ίδιες" νότες. Τι σημαίνει όμως αυτό το τελευταίο;

Εδώ είναι αφορμή να εισαγάγουμε την έννοια της μουσικής αξίας. Και να πούμε ότι: δυο διαφορετικά μουσικά στοιχεία (φθόγγοι, χρονικές αξίες, μουσικές φράσεις κ.ο.κ.) έχουν την ίδια μουσική αξία όταν, κάτω από κατάλληλες συνθήκες, μπορούν να υποκατασταθούν αμοιβαία. Όταν, δηλαδή, μπορεί το ένα να υποκαταστήσει το άλλο μέσα στο κατάλληλο μουσικό περιβάλλον. Όπως είναι φανερό, δύο στοιχεία με ίδια μουσική αξία λειτουργούν ακριβώς όπως οι συνώνυμες λέξεις στη γλώσσα, που μπορούν να αντικαθιστούν η μία την άλλη μέσα σε μια φράση, χωρίς να τροποποιείται το νόημα.

Να δούμε ένα παράδειγμα από την πράξη: ο δάσκαλος διδάσκει ένα τραγούδι στους μαθητές του δημοτικού, με το αυτί. Τα παιδάκια ακούνε το τραγούδι φράση φράση από τον δάσκαλο και το μιμούνται, μέχρι να το μάθουν όλο. Στο τέλος οι μαθητές έχουν μάθει να αποδίδουν το τραγούδι ακριβώς όπως ο δάσκαλος, έτσι που ένας τρίτος να το αναγνωρίζει ως το συγκεκριμένο τραγούδι, είτε το τραγουδά ο δάσκαλος είτε οι μαθητές. Κι όμως οι δύο εκφορές του τραγουδιού δεν ταυτίζονται, καθώς οι μαθητές τραγουδούν τουλάχιστον μια οκτάβα ψηλότερα από τον δάσκαλο. Οι δύο αυτές διαφορετικές εκφορές, λοιπόν, έχουν την ίδια μουσική αξία.

Το ίδιο απριβώς συμβαίνει παι με τη βάση παι την πορυφή της πλίμαπας: οι φθόγγοι αυτοί έχουν την ίδια μουσιπή αξία.

Αλλά, ας ξαναγυρίσουμε στον αρχικό ορισμό. Όταν αναφέρουμε στη λεγόμενη ευρωπαϊκή μουσική τον όρο "κλίμακα", μας έρχεται στο μυαλό κάτι σαν Ντο Ματζόρε, Ρε



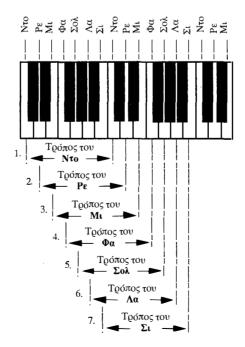


Μινόρε κ.ο.κ. Οι δεύτεροι αυτοί όροι αντιστοιχούν σε διαφορετικά "σχήματα" διαδοχής των βημάτων της κλίμακας, των τόνων και των ημιτονίων. Αντιστοιχούν σε διαφορετικές δομές διαδοχικών διαστημάτων. Οι διαφορετικές αυτές δομές, είναι οι τρόποι. Και ως εδώ, κλίμακα και τρόπος ταυτίζονται, και επομένως ο παραπάνω ορισμός μπορεί να χρησιμοποιηθεί αδιακρίτως για το ένα ή για το άλλο.

Οι συνήθεις τρόποι στην ευρωπαϊκή μουσική είναι δύο: ο μείζων ή maggiore και ο ελάσσων ή minore. Οι τρόποι στο σύνολό τους όμως είναι πολύ περισσότεροι από δύο, όπως θα δούμε αμέσως. Αν μιλήσουμε δε για τους τρόπους της παραδοσιακής μουσικής, εκεί πια η κλίμακα είναι ένα μόνο από τα πολλά χαρακτηριστικά γνωρίσματά τους: κάτι που γνωρίζουν πολύ καλά όσοι έχουν ασχοληθεί με τη βυζαντινή μουσική, και που θα το δείξουμε με λεπτομέρεια και στις σελίδες που ακολουθούν.

Ι.2. Παραγωγή της σειράς των βασικών τρόπων από τον μείζονα

Ο πιο συνηθισμένος τρόπος για να "παράγει" κανείς τους τρόπους, είναι από τον μείζονα τρόπο, που στο εξής θα τον λέμε **τρόπο του Ντο**. Ξεκινάμε δηλαδή από τη μείζονα κλίμακα του Ντο, τη λεγόμενη φυσική, και, ανεβαίνοντας τις βαθμίδες μία μία, χαρακτηρίζουμε τους τρόπους από τη νότα της βάσης. Στο σχήμα που ακολουθεί, χρησιμοποιείται η εικόνα του πληκτρολογίου του πιάνου, γιατί ανήκει στην εποπτική εμπειρία όλων μας. Ας παρακολουθήσουμε στο σχήμα αυτό τις διαδοχικές δομές που προκύπτουν καθώς ανεβαίνουμε διαδοχικά τα λευκά πλήκτρα, χωρίς να αλλοιώνουμε δηλαδή τις νότες του αρχικού σχήματος.



ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ





Αν παραστήσουμε τους τρόπους που παράγονται έτσι με τη διαδοχή των δύο βημάτων της συγκερασμένης κλίμακας (του τόνου T και του ημιτονίου H), παίρνουμε τα σχήματα που ακολουθούν:

Τοόπος του	Ντο	Т	T	Н	T	T	T	Н
		10 1	ετράχορ	80		20	τετράχοι	280
Τρόπος του	Ρε	Т	Н	T	T	T	Н	T
		10 1	ετράχορ	80		20	τετράχοι	280
Τρόπος του	Mι	Н	T	T	Т	H	T	T
		101	ετράχορ	50		20	τετράχοι	<u>οδο</u>
Τρόπος του	Φα	Т	Т	Т	Н	Т	Т	Н
		N.						
			10 1	τετράχο	ρίδο	20	τετράχοι	280
Τρόπος του	Σολ	T	10 T	ιετοάχο Η	ρ <u>ο</u> δο /	20 T	τετράχοι Η	<u>Σδο</u> Τ
Τρόπος του	Σολ			Н	T		Н	
Τρόπος του Τρόπος του	Σολ		T	Н	T	T	Н	
		lo t	Τ	H So T	T 20 1	Τ	H δο Τ	T
		lo t	Τ ετράχορο	H So T	T 20 1	Τ ετράχορ	H δο Τ	T

Παρατηρήσεις

- 1. Σε κάθε μια από τις παραγόμενες δομές, το σχήμα της κλίμακας δεν είναι ενιαίο και αδιαίρετο, αλλά μπορεί να διαιρεθεί σε $\mathbf{vπομονάδες}$. Παρατηρώντας τα παραπάνω σχήματα, βλέπουμε την κλίμακα κάθε τρόπου να συντίθεται από δύο όμοιες μεγάλες υπομονάδες και έναν τόνο. Οι υπομονάδες αυτές είναι τα $\mathbf{τετράχορδα}$, καθένα από τα οποία περιλαμβάνει 4 διαδοχικές νότες της κλίμακας, απ' όπου και το όνομα της υπομονάδας: αρχ. ελλ. χορδή \mathbf{v} $\mathbf{v$
- 2. Η βάση και η κορυφή όλων των παραπάνω τετραχόρδων συνιστούν διάστημα καθαρής 4ης, αφού περιέχουν 2 τόνους και 1 ημιτόνιο (= 5 ημιτόνια συνολικά).
- 3. Τα τετράχορδα αυτά είναι δυνατόν, ανάλογα με τη θέση του ημιτονίου, να έχουν τις εξής διαφορετικές δομές:
- (a) T T H eíte
- (b) T H T exte
- (γ) H T T

Η δομή του τετραχόρδου έχει πολύ μεγάλη σημασία, γιατί καθορίζει το άκουσμα του τρόπου, τη μουσική του αξία δηλαδή, όπως θα εξηγήσουμε αμέσως παρακάτω.





- 4. Τα τετράχορδα είναι δυνατόν να είναι διεζευγμένα, να χωρίζονται δηλαδή με έναν τόνο (διαζευκτικό) μεταξύ τους (Τρόποι του Ντο, του Ρε και του Μι) ή να είναι συνημμένα, να είναι δηλαδή διαδοχικά και ο τόνος (προσλαμβανόμενος) να έπεται (τρόποι του Σολ του Λα και του Σι) ή να προηγείται (τρόπος του Φα).
- 5. Οι τρόποι των οποίων οι βάσεις απέχουν 5η καθαρή, χρησιμοποιούν όμοια τετράχορδα (Ντο-Σολ, Ρε-Λα, Μι-Σι). Οι πρώτοι έχουν διαζευγμένα τετράχορδα, ενώ οι δεύτεροι συνημμένα.

Ας μιλήσουμε εδώ για τη θεωρητική δομή και τη θεωρητική σχέση κυρίων και πλαγίων ήχων στη βυζαντινή μουσική:

5.α. Δομές κλιμάκων Ήχων Β.Μ.:

(1) Ήχος Πλάγιος:

τετράχορδο	Т	τετράχορδο

(2) Ήχος Κύριος

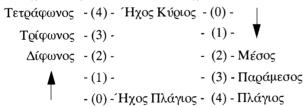
τετοάνοοδο	τετοάνοοδο	т
ιειθαχοροο	ιειθαχοδορ	l I

είτε

T	τετράχορδο	τετράχορδο
---	------------	------------

Από τους τρόπους δηλαδή που έχουμε παραγάγει, οι τρεις πρώτοι (Ντο, Ρε, Μι) έχουν δομή πλαγίου ήχου, ενώ οι υπόλοιποι ($\Phi\alpha$, Σ ολ, $\Lambda\alpha$, Σ ι) έχουν δομή κυρίου ήχου.

5.β. Σχέση Κυρίων και Πλαγίων Ήχων Β.Μ.:



Αν από τη βάση δεδομένου Ήχου, δηλαδή, κατέβουμε 2 φωνές, βρίσκουμε τη βάση του Μέσου του, 3 φωνές τη βάση του Παράμεσού του και 4 φωνές του Πλαγίου του. Αντίστοιχα, αν από τη βάση δεδομένου Ήχου ανέβουμε 2 φωνές, βρίσκουμε τη βάση του δίφωνού του, 3 φωνές τη βάση του τρίφωνού του και 4 φωνές τη βάση του τετράφωνού του, που είναι ο αντίστοιχος Κύριος Ήχος.

Με βάση όλα τα παραπάνω, οι τρόποι του Ντο, του Ρε και του Μι, είναι πλάγιοι αντιστοίχως των τρόπων του Σολ, του Λα και του Σι. Μπορούμε ακόμα να θεωρούμε τον τρόπο του Μι π.χ. ως μέσο του τρόπου του Σολ είτε ως δίφωνο του τρόπου του Ντο κ.ο.κ. 1

^{1.} Όπως θα διαπιστώσουμε και στα επόμενα (ιδίως κεφ. IV και V), οι παφατηφήσεις αυτές έχουν σημασία για το αντικείμενό μας.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ





6. Η διαίφεση της κλίμακας σε υπομονάδες δεν είναι θεωφητικό σχήμα για τα μουσικά συστήματα της Ανατολικής Μεσογείου, στα οποία εντάσσεται και το σύστημα της ελληνικής παφαδοσιακής μουσικής. Στην πραγματικότητα, τόσο η σύνθεση όσο και ο αυτοσχεδιασμός πραγματοποιούνται σε διαδοχικές φάσεις, καθεμιά από τις οποίες πραγματώνεται μέσα στα πλαίσια ενός συγκεκριμένου τετραχόρδου και σε συνεχή αναφορά προς τη βάση του.

Παράδειγμα: έστω μια αυτοσχεδιαστική γραμμή στον τρόπο του Ντο. Η μελωδία μπορεί να περιλαμβάνει ένα πρώτο μέρος στο τετράχορδο Ντο-Φα. Σ' όλη τη διάρκεια του μέρους αυτού, υπονοείται, έστω και αν δεν ηχεί συνεχώς, ως τονικό κέντρο το Ντο. Στη συνέχεια, μπορεί να γίνει μια φράση στο δεύτερο τετράχορδο Σολ-Ντο. Εδώ προβάλλει ως δεύτερο τονικό κέντρο η βάση του τετραχόρδου Σολ, ενώ συγχρόνως υπονοείται και η τονική της κλίμακας Ντο. Η συνύπαρξη των δύο βάσεων κάνει, σε μερικές περιπτώσεις, ανεκτές τις διαφωνίες, έτσι που να μην είναι αναγκαία η αλλαγή ισοκρατήματος: π.χ. βάση κλίμακας Ντο, βάση τετραχόρδου Σολ, στάση της φωνής στο Σι, δηλαδή συγχορδία Ντο-(Μι)-Σολ-Σι. Στη συνέχεια, μπορεί να γίνει μια φράση στο άνω τετράχορδο Ντο-Φα κ.ο.κ., για να καταλήξουμε με μια φράση στο βασικό 1ο τετράχορδο Ντο-Φα.

Με τον τρόπο αυτό οι υπομονάδες της κλίμακας αποκτούν συγκεκριμένη υπόσταση και λειτουργικότητα. Έτσι λειτουργούν οι περισσότεροι τρόποι της Ανατολικής Μεσογείου, οι οποίοι και συνιστούν το λεγόμενο $\mathbf{τετράχορδο}$ γένος.²

Έχοντας όλα αυτά υπόψη, ας παρατηρήσουμε ότι απ' όλους τους τρόπους, αυτός του Φα είναι ο μόνος που αρχίζει με τον προσλαμβανόμενο τόνο. Έτσι η μελωδία, που στη μουσική της Ανατολής αναφέρεται συνεχώς στη βάση του τετραχόρδου ως τονικό κέντρο, "αγνοεί" τη βάση του τρόπου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο τρόπος του Φα να έχει περίεργο άκουσμα, δεδομένου ότι η μουσική ιδιαιτερότητα του τρόπου κατά την εξέλιξη της μελωδίας φαίνεται μέσα στα πλαίσια των τετραχόρδων του. Γι' αυτό και ο τρόπος αυτός χρησιμοποιείται ελάχιστα στις καθ' ημάς μουσικές. (Αν τον τρόπο του Φα μεταφέρουμε στο Ντο, θα πρέπει να βαλουμε δίεση στο Φα. Κατά προσέγγιση αντίστοιχο ενός τέτοιου τροπικού σχήματος στη μουσική μας, είναι ένα παρακλάδι χρωματικού Λεγέτου ήχου με Γα δίεση και διάστημα Βου-Γα υπερμείζονα τόνο, δηλ. 14 τμήματα. Το αντίστοιχο σχήμα της αραβοπερσικής μουσικής είναι το μακάμ Μουστάαρ).³



^{2.} Το χαρακτηρισμό αυτό χρησιμοποιούν τόσο Έλληνες θεωρητικοί (π.χ. Σίμων Καράς) όσο και ξένοι (π.χ. Salah el Mahdi) και δηλώνει το γένος μουσικών τρόπων των οποίων οι κλίμακες διαιρούνται σε υπομονάδες, η συνηθέστερη των οποίων είναι το τετράχορδο. Η προφανής προέλευση του όρου είναι από την αρχαία ελληνική μουσική ορολογία.

^{3.} Βλ. πεφ. V παρ. 8. Για τα αναφερόμενα διαστήματα βλέπε τη διαπραγμάτευση στο πεφ. ΙΙ.

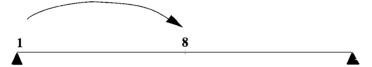
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ

Διαστήματα, κλίμακες και γένη

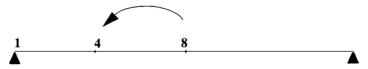
ΙΙ.1. Πυθαγόρεια μεγέθη

Η μουσική κλίμακα που έχει ασκήσει τη μεγαλύτερη επιρροή στις θεωρητικές διαπραγματεύσεις από την αρχαιότητα ώς τις μέρες μας είναι η λεγόμενη πυθαγόρεια σκληρή διατονική. Η κατασκευή της κλίμακας αυτής περιγράφεται σε ένα έργο αποδιδόμενο στον μεγάλο γεωμέτρη Ευκλείδη, την περίφημη Κατατομή Κανόνος. Η κλίμακα αυτή μπορεί να παραχθεί με μόνη τη χρήση των συμφώνων διαστημάτων της 8ης και της 5ης στο μήκος μιας χορδής συγκεκριμένου μήκους. Τα λογικά βήματα για την παραγωγή της είναι, σε αδρές γραμμές, τα ακόλουθα:

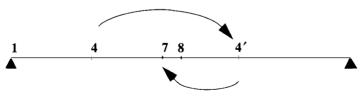
(α) Αν πατήσουμε τη χορδή στη μέση της, παράγεται η οκτάβα της ανοικτής χορδής:



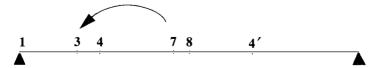
(β) Κατεβαίνοντας από την οκτάβα μια 5η, παίρνουμε την 4η της κλίμακας:



 (γ) Ανεβαίνουμε μια οκτάβα και κατεβαίνουμε μια 5η, και παί
ρνουμε την 7η της κλίμακας:



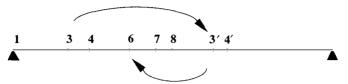
(δ) Κατεβαίνουμε μια 5η και παίρνουμε την 3η της κλίμακας:



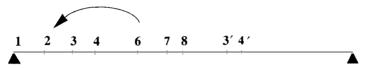




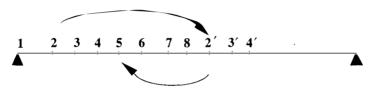
(ε) Ανεβαίνουμε μια οκτάβα και κατεβαίνουμε μια 5η και παίρνουμε την 6η της κλίμαχας:



(στ) Κατεβαίνουμε μια 5η και παίονουμε τη 2η της κλίμακας:



(ζ) Ανεβαίνουμε μια οκτάβα και κατεβαίνουμε μια 5η και παίρνουμε την 5η της κλίμαχας:



Η κλίμακα αυτή αναγόμενη στο τροπικό σχήμα της μείζονος κλίμακας* είναι η ακόλουθη, όπου με κλάσματα αναγράφονται οι σχέσεις των συχνοτήτων μεταξύ των διαδοχικών βαθμίδων 1-8:

$$(1) \left(\frac{9}{8}\right) (2) \left(\frac{9}{8}\right) (3) \left(\frac{256}{243}\right) (4) \left(\frac{9}{8}\right) (5) \left(\frac{9}{8}\right) (6) \left(\frac{9}{8}\right) (7) \left(\frac{256}{243}\right) (8)$$

Όπως φαίνεται από το σχήμα, η κλίμακα δομείται από δύο διαφορετικά βήματα, τον πυθαγόρειο τόνο (9/8 = 1,125) και το πυθαγόρειο ημιτόνιο $(256/243 \approx 1,053497942)$. Και μάλιστα, η διαδοχή των διαστημάτων σχηματίζει δύο όμοιες υπομονάδες, τα τετράχορδα, που χωρίζονται από έναν τόνο:

$$<\frac{9}{8} - \frac{9}{8} - \frac{256}{243} > \frac{9}{8} < \frac{9}{8} - \frac{9}{8} - \frac{256}{243} >$$

1ο τετράχορδο - Τ - 2ο τετράχορδο

Ακολουθώντας τα βήματα α έως ζ, η κλίμακα που σχηματίζεται είναι της μορφής

$$(1) \, (\, \frac{256}{243}) \, (2) \, (\, \frac{9}{8}) \, (3) \, (\frac{9}{8}) \, (4) \, (\frac{256}{243}) \, (5) \, \, (\frac{9}{8}) \, (6) \, (\frac{9}{8}) \, (7) \, (\frac{9}{8}) \, (8)$$

δηλαδή Η-Τ-Τ-Η-Τ-Τ-Τ. Αν μεταφέρουμε τη βάση της κλίμακας στη δεύτερη βαθμίδα αυτής της σειράς τότε προκύπτει το τροπικό σχήμα της μείζονος κλίμακας Τ-Τ-Η-Τ-Τ-Η.

^{*}Σημείωση του επιμελητή





Αυτή είναι και η φυσική σκληρή διατονική κλίμακα της μουσικής των αρχαίων και των βυζαντινών.

Το ημιτόνιο που είδαμε ονομάζεται λήμμα. Και αφού

$$\left(\frac{256}{243}\right)^2 = \frac{65536}{59049} \approx 1,1098579146 < 1,125$$

συμπεραίνουμε ότι το λήμμα είναι μικρότερο από το μισό του τόνου. Αν, συνεπώς, αφαιρέσουμε το λήμμα από τον τόνο, θα προκύψει ένα διαφορετικό ημιτόνιο, μεγαλύτερο του λήμματος. 4 Αυτό το ονομάζουμε αποτομή και ισούται με:

$$\frac{\frac{9}{8}}{\frac{256}{243}} = \frac{9 \times 243}{8 \times 256} = \frac{2187}{2048} = 1,0678710938$$

Μια ακόμη διαστηματική μονάδα προκύπτει, αν αφαιρέσουμε το λήμμα από την αποτομή. Η μεταξύ τους διαφορά δεν είναι άλλη από το πυθαγόρειο κόμμα:

$$\frac{2187}{2048} = \frac{2187 \times 243}{2048 \times 256} = \frac{531441}{524288} \approx 1,013643265$$

Αν τώρα μετρήσουμε τα μεγέθη αυτά με cents, παίρνουμε τις ακόλουθες τιμές:*

- (T) Τόνος ~ 204 C (203,910)
- (Λ) $Λήμμα \sim 90 C (90,225)$
- (A) Αποτομή ~ 114 C (113,685)
- (K) Κόμμα ~ 24 C (23,460)

Η διαφορά της τιμής του κόμματος (23,46 cents) από τη διαφορά αποτομής και λήμματος (114-90=24 cents) είναι αποτέλεσμα των προσεγγίσεων των αριθμητικών υπολογισμών και είναι αμελητέα.

Αν λάβουμε την ελάχιστη από τις ποσότητες αυτές, το πυθαγόρειο κόμμα δηλαδή, ως κοινό μέτρο των υπόλοιπων μεγεθών, τότε:

η οκτάβα αποτελείται από 1200 : 23,46 ~ 51,15 πυθαγόρεια κόμματα

ο πυθαγόρειος τόνος περιέχει 203,910 : 23,46 ~ 8,6918 πυθαγόρεια κόμματα

το λήμμα περιέχει 90,225 : 23,46 \sim 3,8459 πυθαγόρεια κόμματα

η αποτομή περιέχει 113,685 : 23,46 ~ 4,8459 πυθαγόρεια κόμματα

Παραπέρα, τα εφικτά διαστήματα μεταξύ των βαθμίδων της κλίμακας είναι τα ακόλουθα: 6

Οι δεκαδικοί αριθμοί που εμφανίζονται στο κεφάλαιο αυτό έχουν προκύψει από στρογγυλοποίηση.

^{*}Σημείωση του επιμελητή

^{4.} Θεωρείται αυτονόητα γνωστό το ότι, "προσθέτω" ή "αφαιρώ" διαστήματα ισοδυναμεί με το "πολλαπλασιάζω" ή "διαιρώ" αντιστοίχως τις κλασματικές διατυπώσεις των διαστημάτων.

^{5.} Υπενθυμίζεται ότι το 1 cent ισούται με το 1/100 του συγκερασμένου ημιτονίου και ότι, συνεπώς, η οκτάβα περιέχει 1200 cents.

^{6.} Χρησιμοποιούνται τα σύμβολα μμ, μΜ, και Μ για να δηλώσουν το πρώτο τη μικρή που συντίθεται από λήμμα, το δεύτερο τη μικρή που συντίθεται από αποτομή (με αποτέλεσμα να είναι λίγο μεγαλύτερη από την προηγούμενη) και το τρίτο τη μεγάλη. Επίσης, το ΜΜ αντιστοιχεί στον όρο υπερμείζων διάστημα.

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ, ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΚΑΙ ΓΕΝΗ





 $3\eta \mu \mu (T+\Lambda) = 256/243 \times 9/8 = 32/27 \approx 1,185$

και 204 + 90 = 294 C και με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα $294 : 23,46 \simeq 12,53$ κόμματα

 $3\eta \mu M (T+A) = 2187/2048 \times 9/8 = 19683/16384 \approx 1,201$

και 204 + 114 = 318 C και με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα 318 : 23,46 \approx 13,56 κόμματα

 $3\eta M (T+T) = 9/8 \times 9/8 = 81/64 \approx 1.266$

και 204 + 204 = 408 C και με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα 408 : 23,46 \simeq 17,39 κόμματα

 $4\eta (T+T+\Lambda) = 81/64 \times 256/243 = 4/3 = 1,333...$

και 408 + 90 = 498 C και με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα $498 : 23,46 \approx 21,23$ κόμματα

 $4\eta \text{ anx}$. $(T+T+A) = 81/64 \times 2187/2048 = 177147/131072 \simeq 1,352$

και 408 + 114 = 522 C με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα $522 : 23.46 \approx 22,25$ κόμματα

 $Tοίτονο (T+T+T) = 81/64 × 9/8 = 729/512 \approx 1,424$

και 204 +204 + 204 = 612 C με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα 612 : 23,46 \simeq 26,09 κόμματα

 $5\eta (4\eta + T) = 4/3 \times 9/8 = 3/2 = 1.5$

και 498 + 204 = 702 C με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα $702 : 23,46 \simeq 29,92$ κόμματα

 $5\eta \text{ and. } (4\eta \text{ and.}+T) = 177147/131072 \text{ x } 9/8 = 1594323/1048576 \approx 1.520$

και 522 + 204 = 726 C με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα $726 : 23,46 \simeq 30,95$ κόμματα

 $6η μμ (5η+Λ) = 3/2 x 256/243 = 128/81 \approx 1.580$

και 702 + 90 = 792 C με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα $792 : 23,46 \simeq 33,76$ κόμματα

 $6\eta \mu M (5\eta + A) = 3/2 \times 2187/2048 = 6561/4096 \approx 1,602$

και 702 + 114 = 816 C με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα $816 : 23,46 \approx 34,78$ κόμματα

 $6\eta M (5\eta + T) = 3/2 \times 9/8 = 27/16 \approx 1,688$

και 702 + 204 = 906 C με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα $906 : 23,46 \approx 38,62$ κόμματα

6η MM (5η αυξ.+T) = $1594323/1048576 \times 9/8 = 14348907/8388608 \approx 1,711$

και 726 + 204 = 930 C με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα $930 : 23,46 \simeq 39,64$ κόμματα

 $7\eta \mu \mu (6\eta M + \Lambda) = 27/16 \times 256/243 = 16/9 = 1,777...$

και 906 + 90 = 996 C με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα $996 : 23,46 \simeq 42,46$ κόμματα

 $7\eta \mu M (6\eta M + A) = 27/16 \times 2187/2048 = 59049/32768 \approx 1,802$

και 906 + 114 = 1020 C με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα $1020 : 23,46 \simeq 43,48$ κόμματα





7η M (6ηM+T) = 27/16 x 9/8= $243/128 \simeq 1,898$ και 906 + 204 = 1110 C με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα $1110: 23,46 \simeq 47,32$ κόμματα

7η MM (6ηMM+T) = 14348907/ 8388608 x 9/8 = 129140163/ 67108864 \simeq 1,924 και 930 + 204 = 1134 C με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα 1134 : 23,46 \simeq 48,34 κόμματα

8η (7ηM+Λ) = 243/128 x 256/243 = 2/1 και 1110 + 90 = 1200 C και με μέτρο το πυθαγόρειο κόμμα $1200: 23,46 \simeq 51,15$

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΥΘΑΓΟΡΕΙΩΝ - ΣΥΓΚΕΡΑΣΜΕΝΩΝ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ

Τιμές διαστημάτων σε Cents

A/ A	Πυθαγόρειο	Συγκερασμένο
$2\eta \mu\mu (= \Lambda)$	90	100
$2\eta \mu M (= A)$	114	_
$2\eta M (= T)$	204	200
$3\eta \ \mu\mu \ (T+\Lambda)$	294	300
$3\eta \mu M (T+A)$	318	_
$3\eta M (T+T)$	408	400
$4\eta (T+T+\Lambda)$	498	500
4η αυξ. (T+T+A)	522	_
Τρίτονο (T+T+T)	612	600
$5\eta (4\eta + T)$	702	700
5η αυξ. (4η αυξ.+Τ)	726	
6η μμ $(5η+Λ)$	792	800
$6η \mu M (5η+A)$	816	_
$6\eta M (5\eta + T)$	906	900
6η MM (5η αυξ.+T)	930	_
7η μμ (6ηM+ Λ)	996	1000
$7\eta \mu M (6\eta M + A)$	1020	_
$7\eta M (6\eta M + T)$	1110	1100
7η MM (6ηMM+T)	1134	_
$8\eta (7\eta M + \Lambda)$	1200	1200





ΙΙ.2. Το μαλακό διατονικό γένος

Η κλίμακα που είδαμε προηγουμένως, είναι η λεγόμενη σκληρή διατονική κλίμακα. Ο όρος αιτιολογείται από τα χαρακτηριστικά της: δομείται αποκλειστικά από τα ακραία διατονικά βήματα, τον **τόνο** και το **λήμμα**. Έτσι, η διαφορά μεταξύ του "μεγάλου" βήματος και του "μικρού" είναι η μέγιστη δυνατή. Όπως όμως μαρτυρούν οι διαπραγματεύσεις των αρχαίων συγγραφέων, ήδη από την αρχαιότητα η μουσική πρακτική υπεδείκνυε μια πιο λεπτή διαίρεση της διατονικής κλίμακας, μια πιο σταδιακή μετάβαση, δηλαδή, από βαθμίδα σε βαθμίδα. Ας δούμε πώς πετυχαίνεται αυτό.

Ας θεωρήσουμε το σκληρό μείζον τετράχορδο. Και ας βάλουμε στη θέση του λήμματος την αποτομή. Το σχήμα που θα πάρουμε θα περιέχει ένα νέο διάστημα, την απόσταση μεταξύ των μεσαίων φθόγγων του τετραχόρδου:

(1) (9/8) (2) X (3) (2187/2048) (4)

Αφού, μεταξύ των φθόγγων (1) και (4), η απόσταση είναι μια καθαρή τέταρτη (4/3), το νέο διάστημα θα είναι

X = (4/3) x (2048/2187) x (8/9) = 65536/59049 = 1,1098579146xai as cents,

X = 498 (4η) - 204 (τόνος) - 114 (αποτομή) = 180 cents.

Το μέγεθος αυτό μπορεί να θεωρηθεί αντίστοιχο του Ελάσσονος Τόνου της βυζαντινής μουσικής θεωρίας, όπου ο πυθαγόρειος τόνος των 204 cents φέρεται ως Μείζων Τόνος ή απλώς Τόνος.

Η παραπάνω διατύπωση είναι θεωρητικά ακριβής, αν λάβουμε ως απόλυτη αρχή τις πυθαγορικές αντιλήψεις, σύμφωνα με τις οποίες οι τέσσερις πρώτοι (ακέραιοι) αριθμοί, που συγκροτούν την περίφημη τετρακτύ, αρκούν για να προσδιοριστούν όλα τα μεγέθη όλων των φαινομένων, φυσικά και της μουσικής. Πραγματικά, όλα τα μεγέθη της κλίμακας της Κατατομής του Κανόνος είναι λόγοι δυνάμεων του 2 και του 3 αποκλειστικά:

$$\mbox{Λήμμ} \alpha = \frac{256}{243} \ = \frac{2^8}{3^5} \,, \\ \mbox{Αποτομή} = \frac{2187}{2048} \ = \frac{3^7}{2^{11}} \ \ , \\ \mbox{Τόνος} = \frac{9}{8} \ = \frac{3^2}{2^3} \,, \\ \mbox{Κατορίας (1)} = \frac{3^7}{2^{11}} \ \ , \\ \mbox{Τόνος} = \frac{9}{8} \ = \frac{3^2}{2^3} \,, \\ \mbox{Κατορίας (1)} = \frac{3^7}{2^{11}} \ \ , \\ \mbox{Τόνος} = \frac{9}{8} \ = \frac{3^2}{2^3} \,, \\ \mbox{Κατορίας (1)} = \frac{3^7}{2^{11}} \ \ , \\ \mbox{Τόνος} = \frac{9}{8} \ = \frac{3^2}{2^3} \,, \\ \mbox{Κατορίας (1)} = \frac{3^7}{2^{11}} \ \ , \\ \mbox{Τόνος} = \frac{9}{8} \ = \frac{3^2}{2^3} \,, \\ \mbox{Κατορίας (1)} = \frac{3^7}{2^3} \,, \\ \mbox{Κατορίας (1)} = \frac{3^7}{2^3} \,, \\ \mbox{Γονορίας (1)} = \frac{3^7}{2^3} \,, \\ \mbox{Γονορίας$$

Τέταρτη =
$$\frac{4}{3} = \frac{2^2}{3^1}$$
, Πέμπτη = $\frac{3}{2} = \frac{3^1}{2^1}$, Οκτάβα = $\frac{2}{1} = \frac{2^1}{3^0}$ κ.ο.κ.

Η κλίμακα αυτή, λοιπόν, είναι στοιχείο της μουσικής θεωρίας και μαζί θεολόγημα των πυθαγορείων. Το ίδιο ισχύει και για τη μαλακή διατονική κλίμακα που κατασκευάσαμε με την αντικατάσταση του λήμματος από την αποτομή.* Το πρακτικό μειονέκτη-

^{*}Σημείωση του επιμελητή

Ο Ελάσσων Τόνος που προκύπτει εκφράζεται και αυτός με λόγο δυνάμεων του 2 και του 3: $\frac{6536}{59049} = \frac{2^{16}}{3^{10}}$

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ





μα της τελευταίας είναι ότι οι αριθμητικές διατυπώσεις των βαθμίδων είναι πολύ μεγάλοι αριθμοί. Το πρόβλημα αυτό έλυσε ο Δίδυμος, ο Αλεξανδρινός γραμματικός, εισάγοντας τη μαλακή μείζονα τρίτη με λόγο 5/4=1,25 στη θέση του πυθαγορικού διτόνου που ισούται με (9/8) x (9/8)=81/64=1,265625. Με την αλλαγή αυτή:

- Το διάστημα μεταξύ $\,$ βαθμίδων 1 και 2 είναι πυθαγό
ρειος τόνος, έχει λόγο 9/8 και μέγεθος 204 C.
- Το διάστημα μεταξύ βαθμίδων 1 και 3 έχει λόγο 5/4 = 1,25 (<1,265625 = πυθαγορική μείζων τρίτη) και περίπου <math>386 C (στη θέση των 408 C του πυθαγορικού διτόνου).
- Το διάστημα μεταξύ βαθμίδων 2 και 3 έχει λόγο
- (5/4): (9/8) = 10/9 = 1,1111111... και ~182 C (ο ελάσσων τόνος).
- Το διάστημα μεταξύ βαθμίδας 3 και 4:

Το τετράχορδο επομένως γίνεται το ακόλουθο:

Βαθμίδα : Ι ΙΙ ΙΙΙ ΙΙΙ ΙΙΙ Αόγος : $9/8 = 1{,}125$ $10/9 = 1{,}11111$ $16/15 = 1{,}06666$.. Μέγεθος (cents): 204 182 112

Αν συγκοίνουμε τις τιμές του πίνακα αυτού με τις τιμές εκείνου που κατασκευάστηκε με τη χρήση της αποτομής, διαπιστώνουμε ότι οι διαφορές είναι πολύ μικρές: ο ελάχιστος τόνος του Διδύμου είναι κατά δύο μόλις cents μικρότερος από την αποτομή και, αντίστοιχα, ο ελάσσων τόνος του μεγαλύτερος κατά δύο cents από τον προηγούμενο. Οι διαφορές αυτές λοιπόν είναι πραγματικά ελάχιστες και μπορούν να αγνοηθούν. Και πράγματι, από την Αλεξανδρινή εποχή και, μεταγενέστερα, σε όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα και ώς τις μέρες μας, η λεγόμενη "φυσική" μείζων τρίτη ορίζεται με τον λόγο 5/4. Υιοθετήθηκε δε και από τους Άραβες θεωρητικούς, έτσι που να αποτελεί κοινό τόπο στις θεωρητικές διαπραγματεύσεις της έντεχνης μουσικής όλου του ισλαμικού κόσμου. Και βέβαια, από τους Άραβες της Ισπανίας περνά και στην ευρωπαϊκή Δύση με τη μορφή των ομοίων διαζευγμένων τετραχόρδων: {Τ-Ε-ε} Τ {Τ-Ε-ε}, όπου Τ, Ε και ε, αντίστοιχα, ο μείζων, ο ελάσσων και ο ελάχιστος. Η δομή αυτή υφίσταται μια τροποποίηση στο β΄ τετράγορδο γύρω στα μέσα του 16ου αιώνα από τον Zarlino, πρεσβύτερο του Αγίου Μάρκου της Βενετίας, ο οποίος, θεωρώντας μονότονη την παρουσία όμοιων τετραχόρδων στην κλίμακα, επεμβαίνει στο δεύτερο τετράχορδο χαμηλώνοντας την 6η βαθμίδα. Έτσι, το αρχικό σχήμα γίνεται {Τ-Ε-ε} Τ {Ε-Τ-ε}.

Μια νέα μονάδα τώρα προκύπτει από τη σύγκριση του μείζονος τόνου με τον ελάσσονα. Η διαφορά τους είναι (9/8): (10/9) = 81/80 = 1,0125 ~ 21,5 cents. Η διαφορά αυτή είναι το Διδύμειο κόμμα, και όπως βλέπουμε είναι λίγο μικρότερο από το πυθαγόρειο: η οκτάβα περιέχει 55,81 τέτοια κόμματα, ο τόνος 9,49, η αποτομή 5,3 και το λήμμα 4,2 περίπου. Ωστόσο, δεν χρησίμευσε η μονάδα αυτή ειδικά ως μέτρο καμιάς κλίμακας. Χρησιμοποιήθηκε απλώς από την Πατριαρχική Επιτροπή του 1888 για τον προσδιορισμό των βημάτων της μαλακής διατονικής κλίμακας της βυζαντινής μουσικής (βλ. κεφ. ΙΙ, παρ. 4). Η κλίμακα η μαλακή, αντιθέτως, αποτέλεσε και αποτελεί τη





βάση της μεγάλης πλειοψηφίας των τροπικών σχημάτων της μουσικής πρακτικής όλων των λαών της Ανατολικής Μεσογείου και της Μέσης Ανατολής.

Κατά την αρχαιότητα, απόμη, επιχειρήθηκε μια απριβέστερη διαίρεση του τόνου σε δύο ημιτόνια που να έχουν μιπρότερη διαφορά μεταξύ τους απ' ό,τι το λήμμα με την αποτομή, με τον απόλουθο αλγόριθμο: 9/8 = (2 x 9)/(2 x 8) = 18/16 = (18/17) x (17/16). Τα δύο αυτά νέα ημιτόνια είναι τα $18/17 \simeq 1,0588235294$ παι 17/16 = 1,0625 παι έχουν μεγέθη αντίστοιχα 99 παι 105 cents. Όπως βλέπουμε, η διαφορά των δύο ημιτονίων, τώρα, είναι μόλις 6 cents, σε αντίθεση με τη σχεδόν τετραπλάσια διαφορά λήμματος παι αποτομής (~ 24 cents). Απόμη, το μιπρότερο από τα ημιτόνια αυτά έχει περίπου το ίδιο μέγεθος με το συγπερασμένο ημιτόνιο των 100 cents. Ας αποπειραθούμε να δούμε πώς τροποποιείται το μείζον τετράχορδο, αν στη θέση του λήμματος βάλουμε διαδοχιπά τα παραπάνω ημιτόνια:

1η περίπτωση: χρήση του 18/17

(1) (9/8) (2) X (3) (18/17) (4)

X = (4/3): $((9/8) \times (18/17)) = (4 \times 8 \times 17)/(3 \times 9 \times 18) = 272/243 = 1,1193415638$ $\times 200$ $\times 195$ cents.

2η περίπτωση: χρήση του 17/16

(1) (9/8) (2) X (3) (17/16) (4)

 $X = (4/3) : ((9/8) \times (17/16)) = (4 \times 8 \times 16)/(3 \times 9 \times 17) = 512/459 = 1,1154684096$ $\times 200 \times 1000 \times 1000$

Η τελευταία αυτή διαίφεση, πέφα από το ότι εντάχθηκε στο υλικό της θεωφίας της βυζαντινής μουσικής, τουθετήθηκε επίσης από τους Άφαβες, ειδικά από τον μέγιστο των θεωφητικών τους, τον Al-Farabi. Έτσι, η μουσική θεωφία της Ανατολικής Μεσογείου κατά τον Μεσαίωνα, είναι εξοπλισμένη με την εξής σειφά διατονικών βημάτων κατά αύξουσα τάξη μεγέθους:

256/243 < 18/17 < 17/16 < 16/15 < 2187/2048 < 65536/59049 < 10/9 < 512/459 < 272/243 < 9/8.

Παραπέρα, όλη σχεδόν η σειρά των επιμορίων λόγων (των λόγων δηλαδή που εκφρά-ζονται με τον τύπο (k+1)/k, όπου ο k ακέραιος) αξιοποιείται για τους θεωρητικούς προσδιορισμούς των διαφόρων διαστημάτων:

2/1 = οντάβα, 3/2 = ναθαρή πέμπτη, 4/3 = ναθαρή τέταρτη, 5/4 = μαλανή μείζων τρίτη, 6/5 = <math>(3/2): (5/4) = μαλανή ελάσσων τρίτη, 7/6 = εναρμόνια ελάσσων τρίτη, 8/7 = υπερμείζων τόνος, <math>9/8 = μείζων τόνος, 10/9 = ελάσσων τόνος.

Αν συνεχίσουμε τον υπολογισμό των διαδοχικών επιμορίων λόγων ώς τον ελάχιστο του Διδύμου (16/15), τότε παίρνουμε τις ακόλουθες τιμές:

 $11/10 = 1.1 \text{ } \text{x} \text{a} \sim 165 \text{ cents}$

 $12/11 \simeq 1,090909 \text{ mai} \sim 151 \text{ cents}$

 $13/12 \simeq 1.08333 \text{ km} \sim 139 \text{ cents}$

 $14/13 = 1,076923077 \text{ Ray} \sim 128 \text{ cents}, \text{ Ray}$

 $15/14 \approx 1,071428571 \text{ mai} \sim 119 \text{ cents}.$

^{7.} Βλ. Χούσανθος ο εκ Μαδύτων, Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, Τεργέστη 1832, σ. 888, ο οποίος αντιγράφει τον Α. Κοϊντιλιανό, Περί Μουσικής ΙΙ, εκδ. R.P. Winnington-Ingram, Λειψία 1963.





Με τα διαστήματα αυτά μπορούμε να συμπληρώσουμε τα διαστήματα του προηγούμενου πίνακα:*

A/A	Αφιθμητικός Λόγος	Μέγεθος (cents)
1.	256/243	90
2.	18/17	99
3.	17/16	105
4.	16/15	112
5.	2187/2048	114
6.	15/14	119
7.	14/13	128
8.	13/12	139
9.	12/11	151
10.	11/10	165
11.	65536/59049	180
12.	10/9	182
13.	512/459	189
14.	272/243	195
16.	9/8	204

Με τον τρόπο αυτό, η απόσταση μεταξύ του μικρότερου διατονικού βήματος (λήμμα) και του μεγαλύτερου (τόνος) "γεμίζει" από ενδιάμεσες τιμές που όλες απέχουν μεταξύ τους απόσταση μικρότερη από πυθαγόρειο κόμμα και μπορούν να ικανοποιήσουν όλες τις επιλογές.

Ένα τετράχορδο, δηλαδή, μπορεί τώρα πια να συντίθεται με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Και να είναι κατά προτίμηση μαλακό ή σκληρό.

Παράδειγμα: μαλακό (10/9) x (11/10) x (12/11) και σκληρό (9/8) x (9/8) x (256/243). Γι' αυτό και όλοι σχεδόν οι λόγοι αυτοί εμφανίζονται στις κατά καιρούς διαπραγματεύσεις των θεωρητικών, τόσο του ελληνικού χώρου όσο και της Ανατολής.

ΙΙ.3. Τα χοωματικά γένη των κλιμάκων

Μιλήσαμε ώς τώρα για το διατονικό γένος και τις δύο εκδοχές του, το σκληρό και το μαλακό. Το κοινό χαρακτηριστικό των δύο αυτών γενών είναι ότι όλα τα βήματα των κλιμάκων τους έχουν μέγεθος που κυμαίνεται μεταξύ του ημιτονίου και του τόνου. Υπάρχει όμως και μια μεγάλη και πολύ σημαντική κατηγορία τρόπων, που χρησιμοποιούν βήματα μεγαλύτερα του τόνου. Ένα τέτοιο βήμα, μεγαλύτερο του τόνου, ονομάζεται χρωματικό διάστημα και, κατά συνέπεια, οι τρόποι που χρησιμοποιούν παρόμοια διαστήματα ονομάζονται χρωματικό.

^{*}Σημείωση του επιμελητή

Οι τιμές των cents έχουν προκύψει από απλοποίηση.

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ, ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΚΑΙ ΓΕΝΗ





Μια χρωματική κλίμακα, όπως θα δούμε με λεπτομέσεια στο κεφάλαιο περί των βυζαντινών ήχων, παράγεται από την κλίμακα ενός διατονικού τρόπου, όταν σ' αυτήν εισαγάγουμε ένα χρωματικό τετράχορδο. Ένα χρωματικό τετράχορδο δε παράγεται με την αλλοίωση κάποιας ενδιάμεσης βαθμίδας ενός διατονικού τετραχόρδου ώστε να παραγθεί ένα γρωματικό διάστημα.

Η διαδικασία αυτή της χρώσεως, καθώς την ονομάζουν θεωρητικοί όπως ο Σίμων Καράς, είναι γνωστή από την αρχαία ελληνική μουσική. Θα πρέπει να τονίσουμε εδώ όμως ότι, ενώ η αρχαία ελληνική μουσική θεωρία προβλέπει τρεις διαφορετικές δομές χρωματικού τετραχόρδου, τις ακόλουθες:

Н	Н	X		Δώριο χρωματικό τετράχορδο
	X	Н	Н	Φρύγιο χρωματικό τετράχορδο
Н		X	Н	Λύδιο χρωματικό τετράχορδο

Η: ημιτόνιο, Χ: Χρωματικό διάστημα

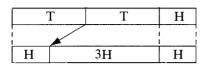
σε καμία περίπτωση σύγχρονου χρωματικού τρόπου είτε της βυζαντινής μουσικής, είτε της αραβικής, είτε της τουρκικής, δεν απαντάται Δώριο τετράχορδο, ενώ χρωματική συμπεριφορά Φρύγιου τετραχόρδου εμφανίζεται σε ελάχιστες περιπτώσεις και είναι, κατά κανόνα, παροδική. Η χρωματική δομή που κυριαρχεί είναι αυτή του Λύδιου χρωματικού τετραχόρδου: αυτή που έχει δηλαδή στα άκρα τα μικρά διαστήματα και το χρωματικό μεταξύ της 2ης και της 3ης βαθμίδας.

Ας δούμε όμως πώς παράγονται τα τετράχορδα αυτά. Όπως έχουμε δείξει, οι απαρχές όλων των μουσικών συστημάτων της Ανατολικής Μεσογείου ανάγονται σε πολύ μεγάλο βαθμό στη μουσική σκέψη των Ελλήνων θεωρητικών: μια σκέψη λογική, που βαδίζει παράλληλα με τη μαθηματική σκέψη της αρχαιότητας και που οδηγεί στη σταδιακή "στοιχείωση" του μουσικού συστήματος, μέσα από διαδοχικά, μικρά και ελέγξιμα βήματα. Από θεωρητική άποψη, λοιπόν, η λογικότερη διαδικασία γένεσης μιας νέας δομής είναι εκείνη που απαιτεί τα λιγότερα βήματα, τη μικρότερη δυνατή επέμβαση στην υποδομή πάνω στην οποία αυτή θα στηριχτεί. Με μια τέτοια οπτική, ο φυσικότερος τρόπος παραγωγής ενός χρωματικού τετραχόρδου είναι αυτός που στηρίζεται στη μικρότερη δυνατή επέμβαση στις βαθμίδες ενός διατονικού τετραχόρδου. Έτσι, π.χ., από τα τρία σκληρά διατονικά τετράχορδα που σημειώνονται στο επόμενο σχήμα, φυσικότερη είναι η παραγωγή χρωματικού τετραχόρδου από το 1ο και το 3ο, όπου αρκεί η τροποποίηση μιας μόνο βαθμίδας, παρά από το 2ο, αφού σε αυτό χρειάζεται η επέμβαση και στις δύο εσωτερικές βαθμίδες:

^{8.} Σ.Ι. Καράς, Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής: Θεωρητικόν Β΄, Αθήνα 1982, σ. 1.

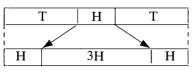






Όπου: Τ:τόνος

Η : ημιτόνιο 3Η : τριημιτόνιο



(2)

(3)

(1)

	Н	T	T
1			
[Н	3H	Н
٠			•

Όπως θα δούμε στο κεφάλαιο περί βυζαντινών ήχων, ο τρόπος παραγωγής τους ακολουθεί ακριβώς αυτή τη λογική των διαδοχικών βημάτων.

Αφού όμως το χρωματικό τετράχορδο παράγεται από ένα διατονικό, και αφού το διατονικό γένος έχει δύο είδη, το σκληρό και το μαλακό, θα είναι δύο και τα γένη των χρωματικών τετραχόρδων που μπορούν να παραχθούν. Έτσι, έχουμε τις ακόλουθες δυνατές δομές:

- (α) Α Χ Λ (σκληρό χρωματικό τετράχορδο)
- (β) Λ Χ Α (σκληρό χρωματικό τετράχορδο)
- (γ) ε Χ Α (μαλακό χρωματικό τετράχορδο)

όπου Α: αποτομή, Λ: λήμμα, ε: ελάχιστος τόνος και Χ το χρωματικό διάστημα.

Το χρωματικό διάστημα στα δύο πρώτα τετράχορδα είναι το λεγόμενο **τριημιτόνιο**, και το μέγεθός του ισούται προς αυτό του ενός *τόνου* αυξημένου κατά ένα λήμμα· δηλαδή, $X = 3H = (9/8) \times (256/243) = 32/27$.

Το χρωματικό διάστημα στο μαλακό τετράχορδο είναι η λεγόμενη εναρμόνια ελάσσων τρίτη, και το μέγεθός της ποικίλλει από λαό σε λαό και από σύστημα σε σύστημα.

Έχει σημασία εδώ να γίνουν οι ακόλουθες παρατηρήσεις:

- (1) Η θεωρία της βυζαντινής μουσικής προβλέπει τη συστηματική χρήση και των δύο χρωματικών γενών.
- (2) Η αραβική μουσική θεωρία προβλέπει και τα δύο γένη αν και, στην πράξη, ως τυπικό χρωματικό τετράχορδο χρησιμοποιείται το μαλακό. Οι σκληρές χρωματικές δομές είναι αντίστοιχες προς το (α).
- (3) Η τουρκική θεωρία δεν προσδιορίζει το χρωματικό τετράχορδο με ενιαίο τρόπο. Οι ορισμοί ποικίλλουν πολύ και διαφοροποιούνται έντονα από θεωρητικό σε θεωρητικό.

Να επισημάνουμε πάντως ότι, ανεξάρτητα από τις θεωρητικές διαπραγματεύσεις, στη μουσική πρακτική πλειοψηφούν τα μαλακά χρώματα, ακόμα και σε τροπικές δομές που θεωρητικά χρησιμοποιούν σκληρό χρωματικό τετράχορδο. Και, ακόμη ότι ο

^{9.} Στη βυζαντινή μουσική π.χ. μπορεί να παρασταθεί με το λόγο 7/6 αφού $7/6 \simeq 1,1667 \sim 266,87$ cents, και σε τμήματα $267/17 \simeq 15,7$ ή 16 περίπου τμήματα, αφού όπως θα δείξουμε στην παρ. 4, το τμήμα της βυζαντινής κλίμακας έχει μέγεθος περίπου 17 cents.





γενικός κανόνας είναι η συνύπας τρωματικών τετραχόςδων με διατονικά στην ίδια τροπική δομή· δηλαδή, με εξαίρεση ελάχιστους αμιγώς χρωματικούς τρόπους, ο συνηθισμένος χρωματικός τρόπος έχει δομή μεικτή, από διατονικές και χρωματικές υπομονάδες συγχρόνως.

Θα τελειώσουμε την παράγραφο αυτή με μια σύντομη αναφορά σ' ένα τρίτο γένος που προσδιορίζεται θεωρητικά από την αρχαιότητα, το εναρμόνιο. Οι κλίμακες του γένους αυτού, θεωρητικά, χρησιμοποιούν διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου. Ωστόσο, παρ' όλες τις σύγχρονες θεωρητικές διαπραγματεύσεις περί εναρμονίου γένους, 10 στη μουσική πρακτική της Ανατολικής Μεσογείου δεν υπάρχει κάποια τροπική δομή μεταξύ των κανονικών βαθμίδων της οποίας να σχηματίζονται εναρμόνια διαστήματα. Στην πραγματικότητα, η εμφάνιση εναρμόνιας συμπεριφοράς έχει πάντα τον χαρακτήρα παροδικής έλξης κάποιων βαθμίδων γύρω από έναν σταθερό και δεσπόζοντα φθόγγο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το ακόλουθο αλληλουιάριο του τριφώνου Πλαγίου Τετάρτου Ήχου, όπου, ελκόμενοι από την τονική Γα (=Fa) οι υποκείμενοι φθόγγοι, δημιουργούν παροδικά διαδοχικές εναρμόνιες διέσεις: 11



Αφού όμως δεν θα συναντήσουμε εναρμόνιο τροπικό σχήμα, δεν θα ασχοληθούμε ειδικότερα με το εναρμόνιο γένος.

Ας δούμε τώρα πώς τα παραπάνω εφαρμόζονται από τα τρία συστήματα, το βυζαντινό, το αραβικό και το τούρκικο.

ΙΙ.4. Οι βυζαντινές κλίμακες

Παρά το γεγονός ότι ο αρχαίος κόσμος κληροδότησε στους μεταγενέστερους έναν μεγάλο αριθμό πραγματειών περί της "Αρμονικής Επιστήμης", έργων δηλαδή που ασχολούνται με τον προσδιορισμό των διαστημάτων και των κλιμάκων της μουσικής, παρόμοια προβληματική δεν φαίνεται να απασχολεί τους θεωρητικούς της Οκτωήχου. Εξαίρεση αποτελούν ίσως ορισμένοι συγγραφείς της υστεροβυζαντινής περιόδου, 12 που γράφουν έργα άμεσα επηρεασμένα από τους θεωρητικούς της ύστερης αρχαιότητας. Ωστόσο, οι συγγραφείς αυτοί δεν ασχολούνται με τη βυζαντινή μουσική καθαυτήν. Όσο για τον "Αγιοπολίτη", το περίφημο χειρόγραφο της Παρισινής Βιβλιοθήκης (πιθανότατα του 14ου αιώνα), εκεί ανακαλύπτουμε κάποιες αναφορές σε όρους της αρχαιοελληνικής μουσικής, ως αναλογίες μεταξύ αυτής και της βυζαντινής, αλλά καμία συστηματική αναφορά σε διαστήματα.

^{10.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, ό.π., Θεωρητικόν Β΄, σ. 148 κ.ε.

^{11.} Δηλαδή έλξεις που δημιουργούν παροδικά διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου. Η δίεση των αρχαίων ισούται με το 1/3 ή 1/4 του τόνου.

^{12.} Όπως οι Παχυμέρης, Ψελλός, Βρυέννιος.



Έτσι, σε όλη τη μεταβυζαντινή περίοδο και ώς τον 19ο αιώνα, οι θεωρητικές πραγματείες της βυζαντινής μουσικής ασχολούνται με την ορθή ανάγνωση και ερμηνεία της μουσικής γραφής και των ήγων, γωρίς να θίγουν το ζήτημα των διαστημάτων και της δομής της κλίμακας, ως εάν το τελευταίο αυτό να ήταν αυτονόητο. 13 Η πρώτη συστηματική προσπάθεια "διορισμού" των διαστημάτων της κλίμακας γίνεται στις αρχές του 19ου αιώνα, από τον Χούσανθο τον εκ Μαδύτων. Ο Χούσανθος είναι ένας από τους περίφημους Τρεις Διδασκάλους (οι άλλοι δύο είναι ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης και ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας) οι οποίοι εισήγαγαν στα 1820, τη λεγόμενη Νέα Μέθοδο, το νέο αναλυτικό σύστημα δηλαδή μουσικής γραφής που, σε γενικές γραμμές, ισχύει ώς τις μέρες μας, και η οποία έτυχε της αποδοχής του Πατριαρχείου. Παράλληλα, ο Χρύσανθος εκδίδει την Είσαγωγή είς τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 14 και λίγο αργότερα το Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς. 15 Στα βιβλία του αυτά, και ιδίως στο δεύτερο, πραγματεύεται αναλυτικά τα περί των διαστημάτων και των κλιμάκων της βυζαντινής μουσικής. Το σύστημα των διαστημάτων του Χουσάνθου αναθεωρήθηκε από τη Μουσική Επιτροπή που συστήθηκε από το Οικουμενικό Πατριαρχείο, η οποία εξέδωσε τη Στοιχειώδη Διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς¹⁶ όπου περιέχονται τα πορίσματά της. Ας δούμε τα πράγματα με τη σειρά.

Ο Χούσανθος αποπειράται να συνδέσει άμεσα τη σύγχρονή του μουσική πραγματικότητα με την αρχαιότητα, με βασική πηγή τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό, ¹⁷ από την πραγματεία του οποίου και αντλεί τους αριθμούς που παραθέτει. Έτσι λοιπόν, στη διαδοχή κάτω κε-κε αντιστοιχίζει την ακόλουθη σειρά αριθμών:

$$\text{ne} \rightarrow \zeta \omega \rightarrow \text{nh} \rightarrow \pi \alpha \rightarrow \text{bou} \rightarrow \text{ho} \rightarrow \text{l} \rightarrow \text{l}$$

 $9216 - 8192 - 7776 - 6912 - 6144 - 5832 - 5184 - 4608$

Η κλίμακα αυτή αντιστοιχεί απολύτως στην πυθαγόρεια Κατατομή Κανόνος αφού:

9216/8192 = 9/8, 8192/7776 = 256/243, 7776/6912 = 9/8, 6912/6144 = 9/8,

6144/5832 = 256/243, 5832/5184 = 9/8 na 5184/4608 = 9/8.

Ποόκειται λοιπόν για τη σκληφή διατονική κλίμακα που βαδίζει με τόνους (9/8) και λήμματα (256/243). Μια τέτοια δομή, ωστόσο, δεν αφκούσε για να περιγραφεί με επάφκεια η εκκλησιαστική μουσική. Όπως διαπιστώνει ο Χρύσανθος, 18 στην πράξη το διάστημα Δι-Κε είναι μεγαλύτερο από το διάστημα Κε-Ζω, και αυτό πάλι είναι μεγαλύτερο από το διάστημα Ζω-Νη: Δt -Κε > Κε-Ζω > Zω-Νη. Και εξειδικεύει λέγοντας ότι, αν το πρώτο παρασταθεί από τον αριθμό 12, τότε το δεύτερο θα παριστάνεται από τον αριθμό 9 και το τρίτο από τον αριθμό 7. Έτσι, ορίζει το πρώτο από αυτά ως Mείζονα Tόνο, αποτελούμενο από 12 μόρια, και προσδιορίζει, κατόπιν, το δεύτερο ως Eλάσσονα Tόνο αποτελούμενο από 9 μόρια και το τρίτο ως Eλάχιστο Tόνο, αποτελούμενο από 7 μόρια.

Να πούμε εδώ ότι, την αντίληψη της διαίφεσης του μείζονος τόνου σε 12 ίσα ελάχιστα μόφια κληφονομεί η θεωφία της βυζαντινής μουσικής από την ελληνική αρχαιότητα,

^{13.} Απ' ότι φαίνεται τα διαστήματα ήσαν αυτονόητα για τους ψάλτες αυτής της περιόδου, καθώς αυτοί υπάκουαν σε κάποια ισχυρή ακουστική παράδοση.

^{14.} Παρίσι 1821.

^{15.} Τεργέστη 1932.

^{16.} Κωνσταντινούπολη 1888.

^{17.} Α. Κοϊντιλιανός, Περί Μουσικής, ΙΙΙ, 2, εκδ. R.P. Winnington-Ingram, Λειψία 1963.

^{18.} Χρύσανθος, Θεωρητικόν, παρ. 226, σημ. (β).





ιδιαίτερα την ύστερη. Ο Κλεωνίδης, θεωρητικός συγγραφέας του 2ου μ.Χ. αι., αναφέρει ως δεδομένη τη διαίρεση του τόνου σε 12 ίσα μόρια, το ημιτόνιο ως αποτελούμενο από 6 μόρια, τη μεγάλη εναρμόνια δίεση (= 1/3 του τόνου) ίση με 4 μόρια, και τη μικρή εναρμόνια δίεση (= 1/4 του τόνου) ίση με 3 μόρια. ¹⁹ Είναι προφανές ότι η επιλογή του αριθμού 12 υπαγορεύτηκε από την ανάγκη να μπορεί να διαιρεθεί ακριβώς ο τόνος τόσο σε 3 όσο και σε 4 ίσα μέρη. ²⁰ Εξίσου φανερό είναι και το ότι, μιλώντας όχι για δύο άνισα ημιτόνια αλλά για το ένα ημιτόνιο που είναι ακριβώς ίσο με το μισό του τόνου, ο Κλεωνίδης, όσο και οι περισσότεροι από τους θεωρητικούς της αρχαιότητας, ²¹ έχει κατά νου ένα σύστημα συγκερασμένο. Μόνο που ο καθορισμός μιας παρόμοιας συγκερασμένης κλίμακας απαιτεί λογαριθμικό λογισμό και το μαθηματικό οπλοστάσιο των Ελλήνων δεν περιείχε τη θεωρία των λογαρίθμων.

Αλλά, ας ξαναγυρίσουμε στα διαστήματα του Χρυσάνθου. Μετά τον προσδιορισμό των τριών βημάτων της κλίμακας, το μείζον τετράχορδο αποκτά τη δομή:

$^{\circ}_{\Lambda}$		$\overset{\pi}{q}$		6 %		ئ ل
	12		9		7	

Με μέτρο τα μόρια του Χρυσάνθου, στο μέγεθος του τετραχόρδου περιέχονται 12+9+7=28 μόρια. Δηλαδή, τα 28 μόρια καλύπτουν μια φυσική τέταρτη, δηλαδή 498 cents, και συνεπώς κάθε μόριο έχει μέγεθος 498: $28 \simeq 17,7857$ cents. Επομένως, ο Μείζων Τόνος του Χρυσάνθου έχει μέγεθος $12 \times 17,7857 \simeq 213$ cents. Δηλαδή, είναι μεγαλύτερος του φυσικού τόνου κατά 10 περίπου cents. Αντίστοιχα, ο Ελάσσων έχει μέγεθος $9 \times 17,7857 \simeq 160$ cents και ο Ελάχιστος $7 \times 17,7857 \simeq 125$ cents.

Ήδη λοιπόν, η επιλογή των αριθμών 12, 9 και 7 συνιστά παράβαση της διατονικής λογικής, αφού ορίζει βήμα μεγαλύτερο του τόνου. Παραπέρα, ο Χρύσανθος δίδει αριθμητική διατύπωση των φθόγγων, γράφοντας τις ακόλουθες τιμές:

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)
$$\delta\iota \to \kappa\epsilon \to \xi\omega \to \nu\eta \to \pi\alpha \to \beta\upsilon \to \gamma\alpha \to \delta\iota$$
 1 8/9 22/27 3/4 2/3 11/18 9/16 1/2

Όμως, 9/8=1,125 και 204 cents, $12/11\simeq 1,0909...$ και ~ 151 cents και $88/81\simeq 1,08642$ και ~ 143 cents. Επομένως, η περιγραφή των μεγεθών της κλίμακας από τον Χρύσανθο είναι απολύτως ατυχής, αφού, με βάση τις αναλογίες, δίδει μια δομή μείζονος τετραχόρδου 204-151-143, ενώ με βάση τα μόρια προκύπτει η τελείως διαφορετική δομή 213-160-125. Στην πραγματικότητα, ο Χρύσανθος ορίζει τους λόγους της κλίμακάς του έχοντας κατά νού το μοντέλο της κλίμακας του Zarlino για την οποία έγινε λόγος στα προηγούμενα, την οποία και αναφέρει ως το δυτικό ανάλογο μουσικής κλίμακας: 22

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)
Ut
$$\rightarrow$$
 Re \rightarrow Mi \rightarrow Fa \rightarrow Sol \rightarrow La \rightarrow Si \rightarrow Ut
1 8/9 4/5 3/4 2/3 3/5 8/15 1/2

[🤼] Κλεωνίδης, Εισαγωγή Αρμονική, 7,5, στο Αθ. Σιαμάκης (επιμ.), Κλεωνίδου Εισαγωγή Αρμονική, Θεσ/κη 1963.

^{20.} Αφού ελάχιστο κοινό πολλαπλάσιο των 3 και 4 είναι το 3x4=12.

^{21.} Και σ' αυτό δεν αποτελεί εξαίφεση ούτε ο ποφυφαίος των Ελλήνων θεωφητιπών ο Αφιστόξενος ο Ταφαπίνος του 4ου π.Χ. αιώνα.

Σ Χούσανθος, Θεωρητικόν, σ. 99.





τροποποιώντας την ελαφρά: η μείζων τρίτη Ut-Mi = 5/4 του Zarlino γίνεται Δι-Zω = 27/22. Και επειδή $27/22 \simeq 1,2272 < 1,25 = 5/4$, ουσιαστικά πρόκειται για μια εκδοχή κάπως μαλακότερη από τη δυτική κλίμακα. Δεν διασώζεται όμως η θεωρία του από την αναντιστοιχία ανάμεσα στις αριθμητικές διατυπώσεις και τα διαγράμματα των μορίων· αναντιστοιχία η οποία επισημαίνεται και από την Πατριαρχική Επιτροπή στη Στοιχειώδη Διδασκαλία. 23

Πάντως, μέχρι και τη δημοσίευση των πορισμάτων της Πατριαρχικής Επιτροπής, η περιγραφή των διαστημάτων γίνεται επί τη βάσει των διαγραμμάτων του Χρυσάνθου που ορίζονται σε έκταση μιας οκτάβας αποτελούμενης από 28+28+12=68 μόρια. 24 Τα πράγματα αλλάζουν από το 1888. Ας δούμε τα κυριότερα σημεία των αλλαγών που επέφερε η Επιτροπή:

1) Αποκαθίσταται η αντιστοιχία:

2) Κατά τα γραφόμενα, στην έκδοση της Επιτροπής, 25 προσδιορίζονται οι φθόγγοι εμπειρικά με τη βοήθεια επαγγελματιών ψαλτών. Οι μέσες τιμές των φθόγγων του μαλακού διατόνου για τα ανηγμένα μήκη χορδής είναι οι εξής:

Νη	Πα	Βου	Γα	$\Delta\iota$	Κε	$Z\omega$	Nη´
1	8/9	81/100	3/4	2/3	16/27	27/50	1/2

Με βάση τις τιμές αυτές, προκύπτει ένας Μείζων Τόνος 9/8, ένας Ελάσσων 800/729 και ένας Ελάχιστος 27/25. Αν κάνουμε μερικές πράξεις διαπιστώνουμε τα ακόλουθα:

$$\frac{800}{729} = \frac{9x8x800}{9x8x729} = \frac{9}{8}x \frac{8x10x80}{9x9x81} = \frac{9}{8}x \frac{80}{81}^2 = \frac{9}{8}x \left(\frac{80}{81}\right)^2 = \frac{9}{8}: \left(\frac{81}{80}\right)^2$$

Επίσης:
$$\frac{27}{25} = \frac{27}{24} \times \frac{24}{25} = \frac{9}{8} \times \frac{24}{25} = \frac{9}{8} \div \frac{25}{24}$$

Η Επιτροπή, δηλαδή, προσδιορίζει τους τόνους με βάση τον φυσικό πυθαγόρειο τόνο και τη χρήση δύο μικρών μονάδων. Η μία απ' αυτές, το 81/80, είναι το Διδύμειο κόμμα που ήδη γνωρίσαμε. Η άλλη, το 25/24, προσδιορίζεται ως δίεσις (και με την αντίστροφη διατύπωση 24/25 ως ύφεσις) και αντιστοιχεί περίπου στο 1/3 του τόνου. 26 Έτσι, ο

^{23.} Πατριαρχική Επιτροπή, Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής, Κων/πολη 1888, σ. 10-11.

^{24.} Βλ. π.γ. Κ. Φιλοξένης, Θεωρητικόν στοιγειώδες της Μουσικής, Κων/πολη 1859.

^{25.} Πατριαρχική Επιτροπή, Στοιχειώδης Διδασκαλία, σ. 13.

 $^{26. 25/24 = 1.0416666... \}sim 71 \text{ cents.}$

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ, ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΚΑΙ ΓΕΝΗ





ελάσσων προκύπτει από τον μείζονα αν του αφαιρεθούν δύο κόμματα, και ο ελάχιστος από τον μείζονα αν του αφαιρεθεί μια δίεση. Τα δε μεγέθη των τόνων αυτών γίνονται τώρα: 9/8 = 1,125 και 204 cents, $800/729 \simeq 1,09739$ και ~ 161 cents, και 27/25 = 1,08 και ~ 133 cents. Η δομή αυτή είναι λίγο σκληρότερη από την αντίστοιχη του Χρυσάνθου που είδαμε προηγουμένως (204 - 151 - 143).

Έχει όμως ενδιαφέρον να δούμε και τα υπόλοιπα διαστήματα που ορίζονται μέσα στο πλαίσιο της κλίμακας αυτής:

Τοίτες

$$\frac{5}{4}$$
 : $\frac{81}{80}$ (Nη - Bou) είτε $\frac{5}{4}$: ($\frac{81}{80}$ x $\frac{25}{24}$) (Πα - Γα) είτε $\frac{5}{4}$ x $\frac{81}{80}$: $\frac{25}{24}$ (Bou - Δι) είτε $\frac{5}{4}$ x $\frac{81}{80}$ (Γα - Κε)

$$T$$
έτα $ρ$ τες $\frac{4}{3}$ (Nη - Γα) είτε $\frac{4}{3}$ x ($\frac{81}{80}$) (Bou - Κε) είτε $\frac{4}{3}$ x $\frac{25}{24}$ (Γα - Ζω)

$$\frac{3}{2}\left(\mathrm{N}\eta\text{ - Di}\right)\text{ exte }\frac{3}{2}:\left(\frac{81}{80}\right)^2\left(\mathrm{Ke}\text{ - Bou}\right)\text{ exte }\frac{3}{2}:\frac{25}{24}\left(\mathrm{Z}\omega\text{ - }\mathrm{\Gamma}\alpha\right)$$

Έχτες

$$\frac{5}{3}$$
 x $\frac{81}{80}$ (Nη - Κε) είτε $\frac{5}{3}$: $\frac{81}{80}$ (Πα -Ζω) είτε

$$\frac{5}{3} \times \frac{81}{80} : \frac{25}{24} \text{ (Bov - N\eta) } \epsilon \text{($ite $\frac{5}{3}$)} : (\frac{81}{80} \times \frac{25}{24}) \text{ (Ke - } \Gamma \alpha)$$

Έβδομες

$$\frac{15}{8}:\frac{81}{80}\,\,({\rm N}\eta\,{\text{-}}\,Z\omega)\,\,\text{este}\,\,\frac{15}{8}:(\frac{81}{80}\,\,x\,\,\frac{25}{24})\,\,(\Pi\alpha\,{\text{-}}\,{\rm N}\eta)\,\,\text{este}\,\,\frac{15}{8}\,\,x\,\,\frac{81}{80}:\frac{25}{24}\,\,({\rm Bov}\,{\text{-}}\,\Pi\alpha)$$

Όπως φαίνεται, η κλίμακα της Επιτροπής δομείται γύρω από τις τιμές 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3 και 15/8. Από τις τιμές αυτές, με προσθαφαίρεση κομμάτων και διέσεων, η Επιτροπή καθορίζει τις βαθμίδες της κλίμακας. Αλλά, οι λόγοι αυτοί δεν είναι άλλοι από αυτούς της κλίμακας του Zarlino που είδαμε προηγουμένως. Επομένως, η Πατριαρχική Επιτροπή, όπως ακριβώς και ο Χρύσανθος αρκετές δεκαετίες νωρίτερα, χρησιμοποιούν ως βασικό μοντέλο την κλίμακα αυτή, τροποποιώντας ελαφρά τις βαθμίδες της. Την επέμβαση στην έκταση του μείζονος τετραχόρδου μπορούμε να παρακολουθήσουμε στον πίνακα που ακολουθεί. Σ' αυτόν, παρατηρούμε ότι η Επιτροπή εισηγείται μία κλίμακα που μαλακώνει την τρίτη βαθμίδα του μείζονος τετραχόρδου του Zarlino αλλά σε μικρότερο βαθμό από την πρόταση του Χρυσάνθου.





Διάστημα	Μείζ	ζων	Ελάσο	σων	Ελάχιο	στος
Κλίμακα	Λόγος	Μέγεθος (cents)	Λόγος	Μέγεθος (cents)	Λόγος	Μέγεθος (cents)
Χούσανθος	$\frac{9}{8}$ = 1,125	204	$\frac{12}{11}$ \approx 1,091	151	$\frac{88}{81} \approx 1,086$	143
Επιτροπή	$\frac{9}{8}$ = 1,125	204	$\frac{800}{729}$ \simeq 1,097	161	$\frac{27}{25} = 1,08$	133
Zarlino	$\frac{9}{8} = 1,125$	204	$\frac{10}{9} \simeq 1,111$	182	$\frac{16}{15} \approx 1,067$	112

- 3) Εισάγεται το συγκερασμένο διάγραμμα των 36 τμημάτων για τη μέτρηση της κλίμακας. Σύμφωνα με αυτό, ο μείζων τόνος έχει 6 τμήματα, ο ελάσσων 5 και ο ελάχιστος 4. Η ρύθμιση αυτή αντιπροσωπεύει την πραγματικότητα που περιγράφει η Επιτροπή με τους αριθμητικούς λόγους: αφού η φυσική τέταρτη έχει έκταση 6+5+4=15 τμήματα, το κάθε τμήμα θα έχει μέγεθος 498:15=33,2 cents. Άρα ο μείζονας τόνος θα έχει μέγεθος 33,2 x 6=199,2 cents, ο ελάσσονας 33,2 x 5=166 cents και ο ελάχιστος 33,2 x 4=132,8 cents. Οι τιμές αυτές, πράγματι, δεν απέχουν ιδιαίτερα από τις τιμές του πίνακα. 4) Η Επιτροπή στη συνέχεια εισηγείται τον διπλασιασμό των τμημάτων της κλίμακας σε 33,2 x 33,3 και με τον τρόπο αυτό είναι δυνατή η μεγαλύτερη ακρίβεια στον προσδιορισμό των φθόγγων. Και με τη μορφή αυτή παρέμεινε η κλίμακα ώς τις μέρες μας.
- 5) Ορίζεται το σύστημα των υφεσοδιέσεων που ισχύει ώς σήμερα, με αυξήσεις ή μειώσεις κατά 1, 2, 3 και 4 τμήματα για την κλίμακα των 36 τμημάτων και κατά 2, 4, 6 και 8 στην κλίμακα των 72 τμημάτων.
- 6) Πέρα από τις βαθμίδες που ορίστηκαν πιο πάνω, προσδιορίζονται τα εξής ακόμη μεγέθη:
- Το Κε του Τετάρτου ήχου και το Πα του Πλαγίου του Τετάρτου βρίσκονται, κατά την Επιτροπή, λίγο ψηλότερα από το αρχικά προσδιορισμένο. Έτσι, αντί για τη σειρά ανηγμένων συχνοτήτων 1, 9/8, 100/81 και 4/3 αντιστοίχων στα Νη-Πα-Βου-Γα (ή Δι-Κε-Ζω-Νη), η Επιτροπή εισηγείται τα μεγέθη 1, 2500/2187, 100/81 και 4/3. Έτσι, ο μείζων τόνος του τετραχόρδου γίνεται 2500/2187 (\simeq 1,14311 και \sim 232 cents) και, επομένως, αυξάνει κατά ένα τμήμα στην κλίμακα των 36 τμημάτων. Έτσι τα διαστήματα Πα-Βου και Βου-Γα εξισώνονται κατά το διάγραμμα: 27

N	η	Γ	Ια	В	loυ]	Γα
ſ	7		4		4		

^{27.} Η επιλογή αυτή της Επιτροπής δείχνει ότι αυτή ανάγει σε μόνιμο στοιχείο της κλίμακας την παραδοσιακή έλξη (σε ανάβαση) των Πα και Κε προς τους Βου και $\mathbf{Z}\omega$ αντίστοιχα.





- Ο Δεύτερος χρωματικός ήχος έχει βάση το Δι και τετράχορδο της ακόλουθης δομής: 27/25 - 2500/2187 - 27/25, στην οποία αντιστοιχεί το διάγραμμα:

- Ο Πλάγιος του Δευτέρου έχει βάση το Πα και τετράχορδο της ακόλουθης δομής: 256/243 - (9/8) x (27/25) - 25/24. Σε τμήματα, το μεσαίο διάστημα είναι άθροισμα μείζονος και ελαχίστου, δηλαδή 6+4=10 τμ. ενώ η δίεση του άκρου είναι, όπως είδαμε, το τρίτο του μείζονος τόνου, δηλαδή 2 τμ. Άρα, η διατύπωση του πυθαγόρειου λήμματος, με το οποίο ξεκινάει το τετράχορδο είναι 15-10-2=3 τμήματα. Το δε αντίστοιχο διάγραμμα είναι το εξής:

- Ο Τρίτος Ήχος και ο Βαρύς εκ του Γα, οι φερόμενοι ως ήχοι του εναρμονίου γένους, έχουν τετράχορδο σκληρό πυθαγορικό, κατά τη λογική T'ovos - T'ovos

$$\begin{array}{c|cccc}
\Gamma\alpha & \Delta\iota & \text{Ke } Z\omega \mathcal{P} \\
\hline
6 & 6 & 3
\end{array}$$

Αυτά είναι τα βασικά σημεία των αλλαγών που επέφερε η Πατριαρχική Επιτροπή. Ας προσθέσουμε εδώ ακόμη λίγες παρατηρήσεις σε όσες έχουν γίνει ώς τώρα.

- α) Έχοντας υπόψη όλα όσα λέχθηκαν για τη σχέση των κλιμάκων που προτάθηκαν με το μοντέλο Zarlino, μπαίνει κανείς στον πειρασμό να υποθέσει ότι τόσο ο Χρύσανθος όσο και η Επιτροπή έχουν στην ουσία προαποφασίσει το σύστημα διαστημάτων, μέσα στα όρια του οποίου θα κινηθούν. Και γεννά την περιέργεια, τουλάχιστον όσον αφορά τα συμπεράσματα της Επιτροπής, η ρητή δήλωση, ότι αυτά βασίζονται αποκλειστικά σε εμπειρικές μετρήσεις: μια τόσο θαυμαστή σύμπτωση της μουσικής πράξης με μια τόσο σαφή, όσο και αυστηρή, αριθμητική διατύπωση της κλίμακας μοιάξει πολύ δύσκολο να συμβεί. Ας θυμηθούμε τον Αριστόξενο τον Ταραντίνο που, ήδη τον 4ο αιώνα π.Χ., παρατηρώντας τη μουσική πράξη, διαπιστώνει τη σχετικότητα της εκφοράς των διαστημάτων από τη φωνή²⁸ και, με ανάλογο τρόπο ("ίσο ή και μικρότερο από"), προσδιορίζει και ο ίδιος τις εσωτερικές βαθμίδες των τετραχόρδων.²⁹
- β) Όπως τονίστηκε και πιο πριν, 30 είναι πέρα από κάθε αμφιβολία ότι η ύψωση του Κε προς το Zω στον Δ΄ ήχο και του Πα προς το Bου στον πλάγιο του Δ΄, είναι στοιχείο δυναμικό πρόκειται δηλαδή για έλξη εν κινήσει και όχι για δομικό στοιχείο της κλίμακας.
- γ) Στους χρωματικούς ήχους διαπιστώνεται μια υπερβολικά μεγάλη διαφορά στα χρωματικά διαστήματα: 7 τμήματα του Δευτέρου ήχου, 10 του πλαγίου του Δευτέρου. Η διαφορά τους είναι 10 7=3, δηλαδή ένα ολόκληρο ημιτόνιο. Η διαφορά αυτή δεν

^{28.} Αριστόξενος Ταραντίνος, Αρμονικά, 36, έκδ. Μ. Meibomius, Antiquae musicae auctores septem graece et latine, τόμ. Α΄, Άμστερνταμ 1652.

^{29.} Αριστόξενος Ταραντίνος, ό.π., 35.

^{30.} Βλ. παραπάνω σημ. 27.





αντιστοιχεί στην ψαλτική πρακτική, ούτε αιτιολογείται θεωρητικά, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο περί Ήχων. 31

δ) Ο Χρύσανθος ορίζει τον Τρίτο ήχο ως εναρμόνιο, βάζοντας μέσα στο τετράχορδό του την εναρμόνια δίεση των 3 τμημάτων (=1/4 του τόνου). Η Επιτροπή αφαιρεί το εναρμόνιο διάστημα μετατρέποντας την κλίμακα σε σκληρή διατονική. Διατηρεί όμως τον όρο "εναρμόνιος" με αποτέλεσμα να διαιωνίζεται ώς τις μέρες μας το λάθος· όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Σ. Καψάσκης, "...Ο Γ΄ ήχος ανήκει κατά την παράδοσιν εις το Εναρμόνιον γένος. Μη υπάρχοντος όμως τούτου εν τη πράξει, ψάλλεται με το Διατονικόν...". 32 Οι προσπάθειες λοιπόν των τριών Διδασκάλων και της Πατριαρχικής Επιτροπής δεν κατάφεραν να λύσουν τελεσίδικα όλα τα προβλήματα. Ας πάρουμε λοιπόν τα πράγματα από την αρχή, για μια τελευταία φορά. Όπως είδαμε και πιο πάνω, η σύγχρονη θεωρία της βυζαντινής μουσικής κληρονομεί από την αρχαιότητα την αντίληψη για τη διαίρεση του τόνου σε 12 ίσα μόρια. Αν όμως ο τόνος διαιρείται σε 12 μόρια, ποιο είναι το μέγεθος αυτού του "δωδεκατημορίου"; Αφού ο τόνος έχει μέγεθος 204 cents, τότε το δωδέκατό του θα έχει μέγεθος 204/12 = 17 cents.

Ας μετρήσουμε τώρα την κλίμακα με μέτρο το μόριο αυτό. Το μόριο χωράει στην κλίμακα 1200/17 ~ 70,6 φορές. Άρα, η κλίμακα περιέχει περίπου 71 μόρια. Αυτή είναι και η κανονική διαίρεση της κλίμακας της βυζαντινής μουσικής, όπου τα μόρια αυτά θα τα ονομάζουμε τμήματα. Φυσικά, στα σύγχρονα θεωρητικά βλέπουμε ότι η κλίμακα στρογγυλεύεται στα 72 τμήματα, σύμφωνα με όσα πρότεινε η Επιτροπή του 1888. Με τη στρογγυλοποίηση αυτή, ο τόνος χωράει ακριβώς 6 φορές στην οκτάβα και η μείζων σκληρή κλίμακα παίρνει τη μορφή 12 - 12 - 6 - 12 - 12 - 6. Είναι προφανές ότι μια παρόμοια κλίμακα είναι συγκερασμένη, ότι ο τόνος της είναι ο συγκερασμένος τόνος των 200 cents και το ημιτόνιό της το συγκερασμένο ημιτόνιο των 100 cents. Ας γυρίσουμε στην αρχική βυζαντινή κλίμακα των 71 τμημάτων. Και ας μετρήσουμε με μέτρο το τμήμα τα διαστήματα που προσδιορίσαμε στο προηγούμενο μέρος:

\mathbf{A}/\mathbf{A}	Αφιθμητικός Λόγος	Μέγεθος (τμήματα)
1.	256/243	5,29
2.	18/17	5,82
3.	17/16	6,18
4.	16/15	6,59
5.	2187/2048	6,71
6.	15/14	7,00
7.	14/13	7,53
8.	13/12	8,18
9.	12/11	8,88
10.	11/10	9,71
11.	65536/59049	10,59
12.	10/9	10,71
13.	512/459	11,12
14.	272/243	11,47
16.	9/8	12,00

^{31.} Το ίδιο συμβαίνει και με την εναρμόνια δίεση (τμ. 2) που εμφανίζεται στο άνω άκρο του σκληρού χρωματικού τετραχόρδου της Επιτροπής.

^{32.} Σ. Καψάσκης, Μικρόν Θεωρητικόν της Βυζαντινής Μουσικής, Αθήνα 1946, σ. 41.

ΛΙΑΣΤΗΜΑΤΑ, ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΚΑΙ ΓΕΝΗ





Με βάση τα μεγέθη αυτά:

Το σκληρό μείζον διατονικό τετράχορδο έχει δομή 12 - 12 - 5,29 (σύνολο τμημάτων 29,29), ενώ το μαλακό τετράχορδο μπορεί να έχει πολλές διαφορετικές δομές:

π.χ. 12 - 9.71 - 7.53 (σύνολο τμημάτων 29,24). Είτε 12 - 8.88 - 8.88 (σύνολο τμημάτων 29,76). Είτε 12 - 10.71 - 6.59 (σύνολο τμημάτων 29,30). Είτε 10.71 - 9.71 - 8.88 (σύνολο τμημάτων 29,30). Είτε 10.71 - 10.71 - 8.18 (σύνολο τμημάτων 29,60) κ.ο.κ.

Απ' όλα τα παραπάνω μαλακά τετράχορδα, η σύγχρονη θεωρία της βυζαντινής μουσικής χρησιμοποιεί το πρώτο: 12 - 9,71 - 7,53, που στρογγυλευμένο γίνεται 12 - 10 - 7,5. Το σκληρό τετράχορδο, επίσης, σε στρογγυλευμένη μορφή είναι το 12 - 12 - 5,5. Όταν δε μεταβούμε στη συγκερασμένη κλίμακα των 72 τμημάτων, οπότε προσθέτουμε μισό τμήμα σε κάθε τετράχορδο, έχουμε τα τετράχορδα 12 - 10 - 8 και 12 - 12 - 6 αντίστοιχα.

Επομένως, τα φυσικά διατονικά βήματα της βυζαντινής μουσικής αναφερόμενα με την ονομασία τους στην αντίστοιχη ορολογία είναι τα ακόλουθα:

À/A	Διάστημα	Λόγος	Μέγεθος (τμήματα)
1	Μείζων τόνος	9/8	12
2.	Ελάσσων τόνος	11/10	~10
3.	Ελάχιστος τόνος	14/13	~ 7,5
4.	Χρωματικό ημιτόνιο ³³	2187/2048	~6,5
5.	Διατονικό ημιτόνιο ³⁴	256/243	~5,5

Στο περί των βυζαντινών ήχων μέρος του βιβλίου, θα χρησιμοποιήσουμε τα συνηθισμένα διαγράμματα της θεωρίας και, για λόγους απλότητας, θα αναφερόμαστε στη συνήθως εμφανιζόμενη κλίμακα των 72 τμημάτων, παριστάνοντας τον ελάχιστο τόνο με 8 τμήματα και τα ημιτόνια με 6 τμήματα.

Θα τελειώσουμε το συγκεκριμμένο μέρος με παράθεση του συστήματος των υφεσοδιέσεων που χρησιμοποιεί η βυζαντινή παρασημαντική, δηλαδή η μουσική σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής.

Ύφεση	Δίεση	Τμήματα
مر	6	2
م,	o*	4
_* o	O ^M	6
**AO	Ork	8

^{33.} Αντίστοιχο της πυθαγορικής αποτομής.

^{34.} Αντίστοιχο του πυθαγορικού λήμματος.





Στον παραπάνω πίνακα θα πρέπει να προσθέσουμε και το ακόλουθο συνηθέστατο σημάδι: \mathcal{P} . Πρόκειται για μία $\varphi\theta$ ορά, αλλοίωση της κλίμακας δηλαδή, που επιφέρει μόνιμη ύφεση 4 τμημάτων στον φθόγγο στον οποίο τοποθετείται.

ΙΙ.5. Οι κλίμακες των Αράβων

Αν προσπαθήσουμε να παρακολουθήσουμε με ακρίβεια τις θεωρητικές διαπραγματεύσεις για τη θεμελιώδη κλίμακα της αραβικής μουσικής, ένα είναι βέβαιο: θα χαθούμε σ' έναν κυκεώνα από απόψεις τόσο διαφορετικές μεταξύ τους, που να φαίνεται παράδοξο ότι όλες τους προέρχονται από τον αραβικό κόσμο.

Ας πάρουμε μια μόνο μιχρή ιδέα. Η συνολική έκταση της αραβικής κλίμακας απλώνεται σε δύο οκτάβες, από τις οποίες η βαρύτερη είναι η θεμελιώδης και αντιστοιχεί κατά προσέγγιση στο λεγόμενο μέσο διαπασών (κάτω Κε ώς άνω Ζω) της βυζαντινής μουσικής: από Sol κάτω από το πεντάγραμμο έως Sol μέσα στο πεντάγραμμο, στο κλειδί του Sol. Οι φθόγγοι αυτοί φέρουν διαδοχικά τα ονόματα Γεγκιάχ - Ουσαϊράν - Ιράκ - Ράστ - Δουγκιάχ - Σεγκιάχ - Τσαργκιάχ - Νεβά.

Το βασύ μείζον τετράχορδο της βασικής αυτής κλίμακας Γεγκιάχ - Ουσαϊράν - Ιράκ-Ράστ έχει αντίστοιχους ευρωπαϊκούς φθόγγους τα Sol-La-Si-Do, και βυζαντινούς φθόγγους τα κάτω Δι-Κε-Ζω-Νη. Για την τετράδα αυτή των φθόγγων έχουν προταθεί διάφοροι θεωρητικοί προσδιορισμοί, από τους οποίους σταχυολογώ τους ακόλουθους (τα μεγέθη εκφράζονται σε cents): 35

	I	II	III	IV	V
Γεγκιάχ	000	000	000	000	000
Ουσαϊράν	203	203	199	182	194
Ιράκ	362	354	348	333	344
Ραστ	498	498	498	493	494

Είναι εντυπωσιαχό ότι ούτε καν στο μέγεθος της, κατά τεκμήριο, καθαρής 4ης Sol-Do δεν συμφωνούν οι διάφοροι Άραβες θεωρητικοί. Ας περιοριστούμε λοιπόν σε λίγα πράγματα που αφορούν τις κλίμακες των Αράβων στη σημερινή πράξη.

Το μοντέλο της πυθαγόσειας κλίμακας με τα διαζευγμένα τετφάχοςδα των δύο τόνων και του ενός λήμματος, είναι ενδεχομένως η πιθανή θεωρητική βάση της κλίμακας των Αράβων. Κι αυτό γιατί οι Άραβες λόγιοι του Μεσαίωνα είναι εμβριθέστατοι μελετητές των Ελλήνων συγγραφέων. Στην κλίμακα αυτή όμως, η πρακτική της μουσικής επέφερε αναπόφευκτες επεμβάσεις, ανάλογες με την εισαγωγή της μαλακής τρίτης της αρχαιότητας. Έτσι, ορισμένες βαθμίδες, και συγκεκριμένα οι τρίτες βαθμίδες των μειζόνων τετραχόρδων, χαμηλώνουν, για να δημιουργήσουν τις βαθμίδες Ιράκ και Σεγκιάχ, αντίστοιχες του Ζω και του Βου της βυζαντινής κλίμακας. Πόσο θα χαμηλώσουν αυτές, εξαρτάται από την περιοχή: υπάρχουν αισθητές διαφορές μεταξύ των διαστημάτων που προτιμούν π.χ οι Σύριοι, από αυτά που διαλέγουν οι Μαροκινοί.

^{35.} R. D'Erlanger, *La mousique arabe*, 6 τόμ. Παρίσι 1930-1959, τόμ. 5, σ. 47. Η βαθμίδα Ουσαϊράν λέγεται και Ασιράν ή Χουσεϊνί Ασιράν.

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ, ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΚΑΙ ΓΕΝΗ





Ας λάβουμε υπόψη μας ότι η αραβική μουσική ακολουθεί, και αυτή στο σύνολό της σχεδόν, τη λογική της διαίρεσης των κλιμάκων σε τετράχορδα. Από αυτό απορρέει κατ' ανάγκην η εξής συνέπεια: δεν είναι δυνατόν η δομή των τετραχόρδων να μην περιέχει τόνο μείζονα (9/8), γιατί τότε δεν θα είναι δυνατή η διάζευξη, το ξεχώρισμα των τετραχόρδων.

Αν πάφουμε τη βασική κλίμακα της αφαβικής μουσικής, το Ραστ (αντίστοιχο του Ήχου Πλ. Δ΄ της βυζαντινής μουσικής, ο οποίος επίσης είναι η βάση της Οκταηχίας), το τετφάχοφδό της θα πφέπει να ξεκινάει με μείζονα τόνο. Ο πφοσδιοφισμός της τgi της βαθμίδας υπόκειται στην αφαβική αισθητική και αυτή απαιτεί, γενικά, μια πιο χαμηλή εκδοχή από την αντίστοιχη του βυζαντινού τετφαχόφδου: αντί του 12 - 10 - 8, πεφίπου, το 12 - 9 - 9. Άφα, η δομή ενός τετφαχόφδου Ραστ θα μποφούσε να εκφραστεί από τους λόγους 9/8 - 12/11 - 12/11. Να παφατηφήσουμε, ωστόσο, ότι δεν είναι σπάνια στην πφάξη η εμφάνιση τετφαχόφδων δομής του τύπου 10/9 - 11/10 - 12/11. Και μάλιστα, σε διαφοφετική σειφά των διαστημάτων π.χ., τετφάχοφδο Μπεγιατί (Re-Mi-Fa-Sol): 12/11 - 11/10 - 10/9. Και πάλι, όμως, είναι αναγκαία η ύπαφξη του μείζονος τόνου που θα συμπληφώσει την οκτάβα.

Δεν θα επιμείνουμε εδώ. Να τονίσουμε ότι αυτό που δίδει υπόσταση στην ανατολική μουσική, δεν είναι τόσο το ακριβές μέγεθος των διαστημάτων όσο το σύστημα των μουσικών τρόπων και η συμπεριφορά τους. Γι' αυτά θα μιλήσουμε στα επόμενα κεφάλαια. Προς το παρόν, να πούμε ότι ως βάση περιγραφής των αραβικών κλιμάκων θα χρησιμοποιήσουμε την κλίμακα του πενταγράμμου. Προκειμένου δε να σημαίνουμε τη θέση των φθόγγων, θα χρησιμοποιήσουμε το ακόλουθο ιδιαίτερο σύστημα αλλοιώσεων:

Ύφεση	Δίεση	Ενέογεια	Αντιστοιχία με Β.Μ.	
4		Φθόγγος λίγο χαμηλότεφος	~ (τμ. 2)	
	#	Φθόγγος λίγο ψηλότερος		σ (τμ. 2)
5		Μαλακή ύφεση	x ⁰ (τμ. 4)	
	#	Μαλακή δίεση		σ* (τμ. 4)
b		Σκληρή ύφεση	_* ο (τμ. 6)	
	#	Σκληρή δίεση		o* (τμ. 6)





Για να γίνει σαφής η ενέργεια των παραπάνω σημαδιών, ας δούμε μερικές εφαρμογές. Και πρώτα το αποτέλεσμα διαδοχικών υφέσεων πάνω σε μια βαθμίδα. Ας ξεκινήσουμε από το μείζον τετράχορδο Do-Fa, προσεγγίζοντας το λήμμα με ημιτόνιο:



Αν πάνω στην τρίτη βαθμίδα (Μί), τοποθετηθεί η μικρή ύφεση, τότε η δομή του τετραγόρδου γίνεται:



Αν βάλουμε τη μαλακή ύφεση, τότε η δομή γίνεται:

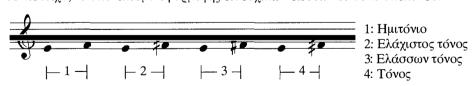


Και αν βάλουμε τη σκληρή ύφεση, τότε θα έχουμε:



3: Τόνος

Αντίστοιχα, το αποτέλεσμα εφαρμογής διαδοχικών διέσεων είναι το ακόλουθο:



Εδώ θα πρέπει να τονιστεί ότι η εφαρμογή στην πράξη του συστήματος των υφεσοδιέσεων βρίσκεται πάντα στη διακριτική ευχέρεια του ερμηνευτή. Το ακριβές μέγεθος των διαστημάτων, δηλαδή, έχει πάντα και κάποια υποκειμενική χροιά, τουλάχιστον όσο ο μουσικός δεν αναγκάζεται να συνεργαστεί με άλλα όργανα που τυχόν έγουν σταθερά καθορισμένα διαστήματα.





ΙΙ.6. Οι κλίμακες των Τούρκων

Ακριβής θεωρητικός προσδιορισμός του συνόλου των κλιμάκων της τουρκικής μουσικής επιχειρείται για πρώτη, ουσιαστικά, φορά στις αρχές του 20ού αιώνα από τον Rauf Yehta Bey, ο οποίος δημοσιεύει στις αρχές της δεκαετίας του '20 το σημαντικότατο άρθρο του "La musique turque". ³⁶ Η διαπραγμάτευση του Rauf Yehta γίνεται σε μια εποχή που η κατάλυση του Οθωμανικού καθεστώτος είναι σχετικά πρόσφατη και το νέο σχετικά Τουρκικό κράτος προσπαθεί να προβάλει ίδιο λόγο προς τα έξω. Την εποχή αυτή, το ευρωπαϊκό ενδιαφέρον τόσο για την αραβική μουσική όσο και για την εκκλησιαστική μουσική των Ρωμιών, τη λεγόμενη βυζαντινή μουσική, έχει ήδη ιστορία αρκετών δεκαετιών. Έτσι, ο συγγραφέας, προκειμένου να τονίσει την ιδιαιτερότητα της τουρκικής μουσικής, έχει να σταθεί απέναντι σε τρία αντίπαλα στρατόπεδα: τη βυζαντινή μουσική, την αραβική μουσική και την ευρωπαϊκή μουσική.

Τη βυζαντινή μουσική, τη "θρησκευτική μουσική των Νεοελλήνων" όπως τη λέει, την εντιπαρέρχεται με απλά μέσα: έχοντας ο ίδιος μελετήσει βυζαντινή μουσική με τον ποωτοψάλτη Ιάχωβο, στα 1905-6, εχφράζει τη βεβαιότητα, ότι η βυζαντινή μουσιχή ανήκει στο σώμα της "ανατολικής μουσικής", όπως η αραβική, η περσική και η τουρκιχή, αλλά δηλώνει ότι δεν πείθεται από τις θεωρητικές περιγραφές και προσεγγίσεις που κάνουν οι Έλληνες ψάλτες και δάσκαλοι της μουσικής, χωρίς ωστόσο να αναφέρει πυχεκριμένα σημεία των ελληνικών θεωρητικών απόψεων με τα οποία διαφωνεί.37 Ποοκειμένου τώρα να αντιμετωπίσει την αραβική μουσική, προβάλλει μια αρχή που δεν απέχει από την πραγματικότητα: ότι όλη η μουσική της Ανατολής υπακούει σ' ένα 🔆 ο ώς πολύ κοινό σύστημα, που ανάγεται στην αρχαιότητα. Στο σύστημα αυτό εντάσσυνται τόσο η αραβική και η περσική όσο και η τουρκική, και η καθεμιά τους το τροτοποιεί και το προσαρμόζει, κατά περίπτωση, στις δικές της αισθητικές απαιτήσεις. Όσο για τον σημαντικότερο θεωρητικό της αραβικής μουσικής, τον Al-Farabi (9ος (31.). αυτός, κατά τον Rauf Yehta Bey, είναι Τούρκος. 38 Έτσι παρακάμπτεται ο ογκόθος της αραβικής λογιοσύνης και παραπεμπόμαστε απευθείας στους αρχαίους Έλπνες θεωρητικούς.

Με εφόδιο λοιπόν τη συνέχεια της θεωρητικής μουσικής σκέψης από την εποχή του Πυθαγόρα ώς τις μέρες μας, ο Rauf Yehta Bey είναι σε θέση να αρθρώσει τον αντίταλο λόγο απέναντι στο σύστημα της δυτικής μουσικής. Ο λόγος αυτός στηρίζεται σε πο άξονες: τη χρήση των υποτιθέμενων φυσικών διαστημάτων, σε αντίθεση με την ποπεδωμένη συγκερασμένη κλίμακα της δυτικής μουσικής, τη "φάλτσα κλίμακα" της την ονομάζει, 39 και την ύπαρξη ενός πολυδύναμου και πολυπρόσωπου τροπικού πιστήματος, το οποίο υπερτερεί σε σύγκριση με την τροπική "φτώχεια" της Δύσης, κατά τη διατύπωσή του, που αρκείται μόνο στη μείζονα και την ελάσσονα κλίμακα. Δεν θα ασκήσουμε κριτική εδώ τις απόψεις αυτές. Θα πούμε μόνο ότι η εμμονή του Reaf Yehta Bey στη διαστηματική "καθαρότητα" έχει περισσότερο ιδεολογική αξία:



[🕒] R. Yehta Bey, "La musique turque", Encyclopedie de la Musique (ιδρ. A. Lavignac) μέρος Ι, τόμ. 5, Τις. στ 1922, σ. 2945-3964.

^{- 3.7..} σ. 2968, σημ. 4 και σ. 2946.

^{-.} σ. 2949, 2955.

⁻ σ. 2947.





στην πραγματικότητα, ήδη από την ελληνιστική εποχή, Έλληνες θεωρητικοί, όπως ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός⁴⁰ και ο Κλεωνίδης,⁴¹ για τον οποίο έγινε λόγος και πιο πριν,⁴² μιλούν για ημιτόνιο, σαν να ήταν αυτονόητη η διαίρεση του φυσικού τόνου σε δύο ίσα μέρη. Κάτι που μάλλον υποδηλώνει ότι, παρά τον βαρύτατο θεωρητικό εξοπλισμό της αρχαίας ελληνικής μουσικής, στη μουσική πράξη η διαίρεση του τόνου γινόταν εμπειρικά σε δύο περίπου ίσα μέρη. Γι' αυτό και σήμερα, η αναγωγή στις ανατολικές κλίμακες με αρχική αφορμή την κλίμακα των 12 ημιτονίων δεν απέχει τραγικά από την πραγματικότητα. Εξάλλου, και η σήμερα διδασκόμενη βυζαντινή μουσική θεωρία χρησιμοποιεί έναν πρώτο συγκερασμό, διαιρώντας την κλίμακα σε 72 ίσα τμήματα: στην πραγματικότητα η κλίμακα θα έπρεπε, όπως αναλύσαμε στα προηγούμενα, να έχει 71 περίπου τμήματα και ο τόνος να διαιρείται σε δύο άνισα ημιτόνια, το λήμμα και την αποτομή, αποτελούμενα από 5,3 και 6,7 περίπου τμήματα αντιστοίχως.

Όπως και να έχει το πράγμα, προκειμένου να εξασφαλίσει μια θεωρητική βάση για τη θεωρία του των διαστημάτων, ο Rauf Yehta Bey υιοθετεί τις πυθαγορικές απόψεις. Και σημείο εκκίνησής του αποτελεί η κλίμακα της ευκλείδειας Κατατομής Κανόνος. Όπως είδαμε σταπροηγούμενα (βλ. κεφ. ΙΙ, παρ. 1), αν με μονάδατο πυθαγόρειο κόμμα μετρήσουμε τον τόνο και τις υποδιαιρέσεις του, τα μεγέθη που βρίσκουμε είναι τα ακόλουθα: Ο τόνος περιέχει περίπου 8,6918 κόμματα.

Το λήμμα περιέχει περίπου 3,8459 κόμματα.

Η αποτομή περιέχει περίπου 4,8459 κόμματα.

Ο Rauf Yehta Bey στρογγυλεύει τις τιμές αυτές προς τα πάνω και έτσι ορίζει έναν τόνο που αποτελείται από 9 ακριβώς κόμματα, ένα λήμμα 4 κομμάτων και μια αποτομή 5 κομμάτων. Φυσική συνέπεια είναι ότι όλη η κλίμακα, που αποτελείται από 5 τόνους και 2 λήμματα, θα περιέχει $5 \times 9 + 2 \times 4 = 53$ κόμματα. Και επειδή, όπως είδαμε, το πυθαγόρειο κόμμα χωρά περίπου 51 φορές στην κλίμακα, το κόμμα της τουρκικής κλίμακας είναι κατ' ανάγκη λίγο μικρότερο από το πυθαγόρειο. Στην πραγματικότητα είναι σχεδόν ίσο με το Διδύμειο κόμμα, που είναι η διαφορά του μείζονος τόνου από τον ελάσσονα των 10/9 $(9/8:10/9=81/80).^{43}$

Παραπέρα, και επειδή η κλίμακα της Κατατομής Κανόνος δεν καλύπτει τις αφθονούσες μαλακές κλίμακες, ορίζει ένα σύστημα υφεσοδιέσεων, με τις οποίες παράγει τα βήματα όλων των διαφορετικών τροπικών σχημάτων. Το σύστημα αυτό των αλλοιώσεων, με τη σημερινή του μορφή, είναι αυτό του πίνακα που ακολουθεί.

Ας αναγάγουμε τις τιμές αυτές στη βυζαντινή κλίμακα (στήλη 4). Όπως παρατηρούμε, το μέγεθος των 8 τουρκικών κομμάτων αντιστοιχεί περίπου στον ελάσσονα των 10/9. Επιπλέον, η δημιουργία άλλων διαστημάτων μπορεί να γίνει μόνο με βήματα των 1,33 τμημάτων*.

Π.χ: $αποτομή + 1 κόμμα = 6 κόμματα = <math>\sim 8$ τμήματα ($\sim 13/12$).

^{*}Σημείωση του επιμελητή

Ένα τούρκικο κόμμα=1,33 βυζαντινά τμήματα.

^{40.} Βλ. Α. Κοϊντιλιανός, ό.π., Ι, 10.

^{41.} Βλ. Κλεωνίδης, ό.π., 7, 5.

^{42.} Βλ. σημ. 19.

^{43.} Βλ. και πιο πάνω παρ. 2.





Ύφεση	Δίεση	Κόμματα	Τμήματα
4	#	1	1,33
t	#	4	5,32
Ь	#	5	6,65
专	#	8	10,64

Με τα μέσα αυτά περιγράφεται η μουσική από τα τουρκικά θεωρητικά, χωρίς ωστόσο και εδώ, όπως και στην περίπτωση των Αράβων, να λείπουν οι αντινομίες, τόσο μεταξύ των διαφόρων θεωρητικών προσδιορισμών, όσο και μεταξύ θεωρίας και μουσικής πράξης.

Για παράδειγμα, το χρωματικό τετράχορδο (το τετράχορδο Χιτζάζ) ο Rauf Yehta Bey το περιγράφει ως διαδοχή 4 - 13 - 5 σε κόμματα, ⁴⁴ μια δομή που μοιάζει με τις βυζαντινές, ενώ ο Ismail Hakki Özkan ως διαδοχή 5 - 12 - 5, με ίσα δηλαδή τα μικρά διαντήματα στα άκρα του τετραχόρδου. ⁴⁵ Το ίδιο τετράχορδο ο Μ. Ekrem Karadeniz περιγράφει με το τουρκικό σύστημα των senti. Να πούμε εδώ ότι το σύστημα αυτό προσδιορίστηκε κατά τη λογική του συστήματος των cents που χρησιμοποιεί η δυτική κουσικολογία για τον προσδιορισμό των διαστημάτων, και ορίζει ως μονάδα το 1/200 του τουρκικού κόμματος. Έτσι, το ολικό μέγεθος της κλίμακας από τη βάση ώς την κορυφή της είναι 53 x 200 = 10600 senti. Ο Karadeniz, λοιπόν, ορίζει το τετράχορδο Χιτζάζ ως τη διαδοχή 1100 - 2600 - 700 senti, ⁴⁶ που ισοδυναμεί με τη διαδοχή 5,5 - 13 - 3.5 σε κόμματα: δηλαδή περιέχει βήμα μικρότερο του λήμματος. Κι όμως, στην πράξη μιουσικοί παίζουν τα χρωματικά διαστήματα με πολύ μεγάλη ελευθερία, χωρίς να ποκύπτουν υποχρεωτικά στις οδηγίες των θεωρητικών, συχνά μαλακώνοντας ιδιαίτετο πρώτο μικρό διάστημα του τετραχόρδου.

Επος και να έχει το πράγμα, πάντως, η προσαρμογή των θεωρητικών διαπραγματεύτεων στο σχήμα της σκληρής πυθαγόρειας κλίμακας, και η διαίρεση του τόνου σε λήμακα και αποτομή, οδηγεί σε έναν προσδιορισμό διαστημάτων αισθητά "σκληρότερων" στό τα αντίστοιχα αραβικά. Οι μαλακωμένες βαθμίδες, δηλαδή, στην τουρκική μουσιείναι αισθητά ψηλότερες από τις αντίστοιχες αραβικές. Ας συγκρίνουμε π.χ. τα σεγέθη που πρότεινε ο Rauf Yehta Bey για την τουρκική κλίμακα, στο 1ο Παγκόσμιο Συνέδριο Αραβικής Μουσικής (Κάιρο, 1932), με τα αντίστοιχα που πρότεινε στο ίδιο πινέδριο για την αραβική κλίμακα κατά το συριακό σύστημα, ο Sayh Ali ad-Darwish, πον πίνακα που ακολουθεί. Οι φθόγγοι παριστώνται κατά ανιούσα σειρά, ενώ τα μεγέθη των δύο ακραίων στηλών δηλώνουν την απόσταση, σε cents, του αντίστοιχου πόσγγου από την αρχική νότα, που είναι το Γεγκιάχ ή κάτω Sol.⁴⁷

⁻⁻ R. Yehta Bey, *ό.π.*, σ. 3006.

⁻ H. Özkan, Türk Mûsikîsi Nazariyati ve Usülleri, Κων/πολη 1982, σ. 42.

⁻ Μ.E. Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esaslari, Άγκυρα 1979, σ. 104.

^{- 1 3%} R. D'Erlanger, La musique arabe, τόμ. 5, σ. 27 για τουρκική κλίμακα και σ. 29 για συριακή.



Μέγεθος (cents)

Φθόγγος	Αντ. ευρωπαϊκός	Τουρκική κλίμακα	Συριακή κλίμακα
Γεγκιάχ	κάτω Sol	000	000
Ουσαϊράν	κάτω La	203,9	203,9
Ιράκ	κάτω Si	384,3	362,7*
Ραστ	κάτω Do	498	498
Δουγκιάχ	Re	702	702
Σεγκιάχ	Mi	882,3	860,7*
Τσαργκιάχ	Fa	996,1	996,1
Νεβά	Sol	1200	1200

Βλέπουμε τις τιμές που σημειώνονται με τον αστερίσκο (*) για τις βαθμίδες Ιράκ και Σεγκιάχ, όπου παρατηρείται διαφορά περίπου ενός κόμματος* μεταξύ της τουρκικής και της αραβικής νότας, με βαρύτερη την αραβική.

Μετά από όσα λέχθηκαν ώς εδώ, και η περιγραφή των τουρκικών κλιμάκων θα γίνει με χρήση της κλίμακας του δυτικού πενταγράμμου, και επί τη βάσει του ιδιαίτερου συστήματος υφεσοδιέσεων που παραθέσαμε στην προηγούμενη παράγραφο. Όσο για την πιστή απόδοση των διαστημάτων, ισχύουν και εδώ όσα αναφέρονται στο τέλος της παραγράφου αυτής. Και επειδή, όπως αναφέρθηκε, η ακριβής τοποθέτηση των χαμηλωμένων βαθμίδων στην κλίμακα αποτελεί και στοιχείο εθνικής αισθητικής, μπορούμε να πούμε ότι, γενικά, οι αραβικές κλίμακες χαμηλώνουν τις βαθμίδες τους περισσότερο από τις βυζαντινές και τις τουρκικές καθώς και ότι οι τελευταίες είναι αρκετά παρόμοιες στις διαστηματικές επιλογές τους, με κάπως "σκληρότερη" την τούρκικη κλίμακα (π.χ. στη διαδοχή του μείζονος μαλακού τετραχόρδου 12-10-8 της βυζαντινής αντιστοιχεί, κατά τον Rauf Yehta Bey, περίπου ένα τετράχορδο 12-11-7).

Ένα τελευταίο στοιχείο για τις τουρκικές κλίμακες ποιν κλείσουμε το κεφάλαιο αυτό: Κατ' αναλογία προς τον Χρύσανθο, ο οποίος αντιστοίχιζε το Νη στο Sol των Ευρωπαίων, ο Rauf Yehta Bey, θεμελιώνοντας τη θεωρία του, προβάλλει τη λεγόμενη κλίμακα του Guido d' Arezzo ως τη θεμελιώδη κλίμακα της Ανατολής. 48 Η κλίμακα αυτή δεν είναι άλλη από τον τρόπο του Sol:



Η αντίληψη αυτή έχει τη συνέπεια, ως βάση της γένεσης των μουσικών τρόπων της μουσικής, των τουρκικών μακάμ, να θεωρείται όχι το Do αλλά το Sol. Έτσι, οι Τούρκοι σημειώνουν τις βάσεις όλων των μακάμ μια 5η ψηλότερα από τις αντίστοιχες θέσεις στις οποίες τις σημειώνουν οι Άραβες και οι Έλληνες. Επομένως, το τουρκικό Ραστ π.χ., το αντίστοιχο του οποίου για τους Άραβες και τους Βυζαντινούς θεμελιώνεται πάνω στο Do, στην τουρκική θεωρία θεμελιώνεται πάνω στο Sol:

^{*}Σημείωση του επιμελητή

Ένα τουρκικό κόμμα = 1200/53 cents = 22,6 cents. Η διαφορά εδώ είναι 21,6 cents.

^{48.} R. Yehta Bey, ό.π., σ. 2958.

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ, ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΚΑΙ ΓΕΝΗ



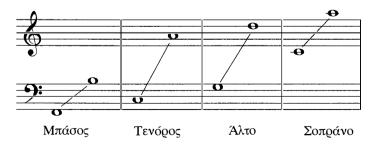




Αυτό είναι μια αρχή που επιβλήθηκε και τηρείται ώς σήμερα στην τουρκική μουσική. Ωστόσο, η τοποθέτηση της αρχής των μακάμ στο Sol γεννά δύο προβλήματα το ένα περισσότερο θεωρητικής φύσης, το άλλο πρακτικό.

Το πρώτο: Με την επιλογή του Sol ως βάσης για την ανάπτυξη των μαχάμ, ο θεμελιώδης τρόπος της ανατολικής μουσικής, που είναι το Ραστ, έχει εξ υποθέσεως ανάγκη οπλισμού (Fa #). Κάτι που δεν θα περίμενε κανείς από την κλίμακα ενός τρόπου όπως είναι το Ραστ το οποίο, κατά κάποιο τρόπο, θεωρείται ως γεννήτορας των υπολοίπων, όπως αντίστοιχα ο πλάγιος του Τετάρτου για τη βυζαντινή μουσική. Θα περίμενε δηλαδή κανείς να ισχύσει και εδώ, όπως και σε όλα τα επικοινωνιακά συστήματα, η αρχή της οικονομικότητας: το σύστημα να δομείται πάνω σε θεμελιώδεις δομές με την απλούστερη δυνατή διατύπωση, και από τις θεμελιώδεις αυτές δομές, να οδηγείται προς τις παράγωγες με τα απλούστερα δυνατά μέσα.

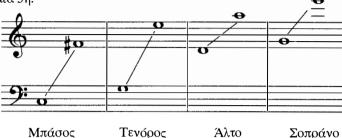
Το δεύτερο: Όπως θα αναλύσουμε και αργότερα στο κεφάλαιο περί των μακάμ, η μελωδική συμπεριφορά των τρόπων της Ανατολικής Μεσογείου υποδεικνύει ότι, αυτό που προσδιορίζει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε μακάμ είναι η ανθρώπινη φωνή και οι δυνατότητές της. Και επειδή η συνήθης έκταση της ανθρώπινης φωνής είναι δεδομένη, και περίπου κοινή για όλους τους λαούς, η μετατόπιση αυτή της τονιχής των κλιμάχων προς τα πάνω δημιουργεί ένα παράδοξο: το μουσιχό χείμενο σημειώνει χίνηση που δεν είναι δυνατόν να αντιμετωπίσει η ανθρώπινη φωνή, η οποία είναι υποχρεωμένη να τραγουδάει άλλους φθόγγους από αυτούς που διαβάζει. Έτσι, ενώ οι Άραβες όταν εννοούν π.χ. Re, γράφουν Re, τραγουδούν Re, κουρδίζουν τα όργανα στο Re και παίζουν Re, οι Τούρκοι εννοούν Re αλλά γράφουν La και, συνήθως, κουρδίζουν και παίζουν τα όργανα στο Μί και τραγουδούν Μί. Είναι σαφές, από την εξέλιξη των μελωδιών όλων των τουρχιχών συνθέσεων, ότι η φυσιχή δυνατότητα της ανθρώπινης φωνής δεν είναι αντίστοιχη της έκτασης που σημειώνεται στο πεντάγραμμο και ότι, προκειμένου ο τραγουδιστής να εκτελέσει το κομμάτι, πρέπει να το τραγουδήσει από διαφοροποιημένη τονικότητα. Έτσι, π.χ., ενώ ο Ismail Hakki Özkan σημειώνει τις εκτάσεις της ανθρώπινης φωνής περίπου όπως τις έχει τυποποιήσει η δυτική μουσική:







στην πραγματιχότητα οι καταγραμμένες μελωδίες αντιστοιχούν σε τονικότητες υψωμένες κατά μια 5η:



και, συνεπώς, δεν αντιστοιχούν στην πραγματικότητα του πενταγράμμου, τουλάχιστον όσο αυτό είναι προσαρμοσμένο σε κάποια τυποποίηση τονικού ύψους.

Μετά από τις τελευταίες αυτές παρατηρήσεις, η παρουσίαση των μακάμ της τουρκικής μουσικής θα γίνει με την ίδια ενιαία λογική, από τις ίδιες βάσεις με τα αντίστοιχα αραβικά μακάμ.

ΙΙ.7. Μερικές τελευταίες παρατηρήσεις

Όπως είδαμε ώς τώρα, η πρώτη, ιστορικά, κλίμακα που προσδιορίζουν οι θεωρητικοί της μουσικής είναι η σκληρή πυθαγόρεια. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό και με την αίγλη που διατήρησαν ώς την εποχή μας οι Πυθαγορικοί, το έργο και οι απόψεις τους, έχει δώσει στην κλίμακα αυτή, διαχρονικά, την πρωτεύουσα θέση στις θεωρητικές διαπραγματεύσεις. Έτσι, ενώ, όπως διαπιστώσαμε, υπάρχει μια εντυπωσιακή ποικιλία διαφορετικών απόψεων για την εσωτερική διαίρεση της μαλακής διατονικής κλίμακας, όλοι αποδέχονται για τη δομή της σκληρής κλίμακας τα δύο συγκεκριμένα διαστήματα: του πυθαγόρειου τόνου (9/8) και του λήμματος (256/243). Μοιάζει να θεωρείται η κλίμακα αυτή ως η καταρχήν αλήθεια, από την οποία προκύπτουν όλες οι άλλες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η δόμηση της τουρκικής κλίμακας από τον Rauf Yehta Bey. Είναι όμως έτσι;

Σε παλαιότερη εργασία μου, 49 είχα υποδείξει ότι η πυθαγόρεια κλίμακα είναι κλίμακα προβληματική από ακουστική άποψη· είναι κλίμακα, δηλαδή, η οποία είναι δυνατόν να ακουστεί κακόηχα, καθώς ευνοεί τη γένεση διακροτημάτων μεταξύ της τρίτης βαθμίδας του τετραχόρδου και της αντίστοιχης αρμονικής της πρώτης βαθμίδας (αναφερόμαστε στο μείζον Λύδιο τετράχορδο με δομή Τόνος-Τόνος-Λήμμα).

Συνεπώς, η διαχρονικότητά της, ως μέσου περιγραφής του μουσικού φαινομένου, δεν μπορεί να οφείλεται στη μουσική της "καταλληλότητα" αλλά σε άλλο λόγο. Και ο λόγος αυτός δεν φαίνεται να είναι άλλος από την απλότητα του προσδιορισμού της: με μόνη τη χρήση λόγων ακεραίων δυνάμεων των αριθμών 2 και 3, ορίζονται όλες οι βαθμίδες της. Έτσι, τηρείται και η γοητευτική αρχή της πυθαγορικής τετρακτύος, που θέλει όλα τα φαινόμενα του αισθητού και μη κόσμου να περιγράφονται από τους τέσσερις πρώτους ακεραίους:

^{49.} Μ. Μαυφοειδής, "Σχετικά με τη φύση και την προέλευση της Πυθαγόφειας διατονικής κλίμακας". Ανακοίνωση στη Β΄ Διεθνή Μουσικολογική Συνάντηση των Δελφών, Σεπτέμβριος 1986 (υπό έκδοση).



$$1(=2^0=3^0), 2, 3, 4 (=2^2)$$

Ακόμα, οι βασικές συμφωνίες της μουσικής προκύπτουν από αρμονικές μεσότητες 50 και σχετίζονται με τις ιδιότητες του θεού των Πυθαγορείων, που είναι ένας, και συγχρόνως άπειρος. 51 Η διαπασών συμφωνία, δηλαδή, προκύπτει ως η αρμονική μεσότητα μεταξύ των ιδιοτήτων αυτών του θεού αφού

το όριο του
$$\frac{2 \cdot 1 \cdot x}{1+x}$$
 όταν $x \to \infty$, είναι $\lim \frac{2}{\frac{1}{1} + \frac{1}{x}} = \frac{2}{1}$

Στο ερώτημα, κατά πόσο μια προσέγγιση σαν την παραπάνω ήταν δυνατή από τους Πυθαγορείους, μπορεί να απαντήσει κανείς με βεβαιότητα ότι, στην εποχή για την οποία συζητάμε, η πρωτογενής αντίληψη του ορίου είναι γνωστή. 52

Στη συνέχεια, ο αρμονικός μέσος της τονικής (1/1) και της οκτάβας (2/1) είναι: $\frac{2\cdot 1\cdot 2}{1+2} = \frac{4}{3}$ δηλαδή η ανιούσα καθαρή τέταρτη ξεκινώντας από την τονική ή, πιο σωστά, η κατιούσα καθαρή πέμπτη, ξενικώντας από την οκτάβα.

Επιπλέον μεσότητες δεν απαιτούνται για την παραγωγή κλίμακας, αφού αυτή κτίζεται μόνο με την κατιούσα πέμπτη και την οκτάβα.

Είναι φανερό ότι πρόκειται για μια εκ των υστέρων θεωρητικοποίηση του μουσικού φαινομένου, έτσι ώστε να προσαρμόζεται σε μια ενιαία, θεολογική στην ουσία της, κοσμοθεώρηση. Και μάλιστα, μια θεωρητικοποίηση η οποία καταφέρνει να αποδώσει μια κλίμακα με τα απλούστερα δυνατά μέσα.

Όπως όμως είναι γνωστό, "η φυσική πραγματικότητα δεν στηρίζεται στην απλοϊκή αριθμητική συμμετρία αλλά μάλλον στην πολύπλοκη ασυμμετρία και την, συχνά ακατανόητη, τυχαιότητα". Η περιγραφή λοιπόν αυτή της μουσικής κλίμακας δεν είναι παρά χονδροειδής προσέγγιση μιας πραγματικότητας πολύ πιο ποικίλης, και ιδιαίτερα ευμετάβλητης στον τόπο και τον χρόνο. Σε κάθε περίπτωση, δηλαδή, οι κλίμακες που πραγματώνονται στη μουσική πράξη της μεσογειακής Ανατολής δεν είναι ούτε απόλυτα σταθερές διαστηματικά (στο μέτρο που περιλαμβάνουν, σχεδόν χωρίς εξαί*φεση, πλήθος φθόγγων κινητών), ούτε απόλυτα πιστές στη θεωρητική περιγραφή* τους, όποια και αν είναι αυτή. Κι αυτό, το τελευταίο, γιατί η υποκειμενική αντίληψη του τραγουδιστή ή του οργανοπαίκτη, για το τι είναι σωστό και τι όχι, εξαρτάται από τις συνθήκες της στιγμής. Έτσι, βλέπουμε ακόμη και όργανα με θεωρητικώς σταθερά διαστήματα (όπως π.χ. το κανονάκι ή ο ταμπουράς) να τροποποιούνται κάθε τόσο από τους οργανοπαίκτες (π.χ. με μετακίνηση των μανταλιών στο κανονάκι ή των δεσμών στον ταμπουρά)· σημάδι ότι το οποιοδήποτε σταθερό κούρδισμα δεν καλύπτει τις αισθητικές απαιτήσεις του οργανοπαίκτη μόνιμα, καθώς αυτές αλλάζουν μέσα στον χρόνο.

Αυτό που μπορούμε να πούμε, με σημαντική βεβαιότητα, είναι ότι τα όρια αυτών των αλλαγών είναι συνήθως μικρά και περίπου συγκεκριμένα για κάθε οργανοπαίκτη και για κάθε διαφορετικό τόπο. Αλλαγές όμως υπάρχουν διαρκώς. Άρα η υπόσταση της μουσικής κλίμακας δεν μπορεί στην πραγματικότητα να περιγραφεί από ένα ενιαίο

^{50.} Υπενθυμίζεται ότι αρμονικός μέσος των αριθμών α και β είναι ο $\gamma = \frac{2}{\frac{1}{4} + \frac{1}{\beta}} = \frac{2 \cdot \alpha \cdot \beta}{\alpha + \beta}$.

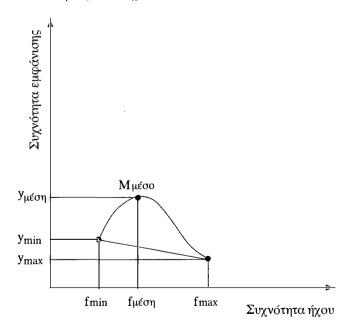
^{52.} A. Szabó, Απαρχαί των Ελληνικών Μαθηματικών, Αθήνα 1973, Εισαγωγή.





και αμετακίνητο σχήμα ή ένα σώμα σχημάτων. Στην ουσία, παρόμοιες περιγραφές δεν είναι παρά προσεγγίσεις αυτού που πραγματικά συμβαίνει κάτι στο οποίο μας έχει συνηθίσει π.χ. η στοιχειώδης Φυσική με τους νόμους που ισχύουν για ιδανικές συνθήκες. Συνθήκες οι οποίες ποτέ δεν υπάρχουν, άρα ουσιαστικά δεν ισχύουν ποτέ, παρά μόνο κατά προσέγγιση –μικρή ή μεγάλη, αδιάφορο.

Μια αντικειμενική περιγραφή λοιπόν της μουσικής κλίμακας θα έπρεπε να μπορεί να δίδει τις ιδιαίτερες διαστηματικές επιλογές, για κάθε στιγμή και περίσταση και για κάθε μουσικό ξεχωριστά. Κάτι που είναι απολύτως αδύνατον. Γι' αυτό και περιοριζόμαστε στις θεωρητικές περιγραφές, που είναι τόσο πιο επιτυγημένες όσο πιστότερα αποδίδουν τον "μέσον όρο" αυτού που συμβαίνει στη μουσική πράξη. Επομένως, αν θέλαμε να περιγράψουμε, με θεωρητική πληρότητα, ένα οποιοδήποτε σύστημα διαστημάτων, θα έπρεπε να το μελετήσουμε στατιστικά παίρνοντας ένα μεγάλο πλήθος από μετρήσεις, με βάση τις οποίες θα καταλήγαμε να δώσουμε μια "μέση" κλίμακα. Η κάθε βαθμίδα αυτής της κλίμακας θα είχε έναν στατιστικό προσδιορισμό της μορφής του σχήματος που ακολουθεί, όπου η τιμή της συχνότητας του ήχου που αναπαριστά την κάθε βαθμίδα κινείται μεταξύ μιας ελάχιστης (f_{min}) με συχνότητα εμφάνισης της τιμής αυτής (y_{min}) , μιας μέγιστης (f_{max}) με συχνότητα εμφάνισης αυτής της τιμής (y_{max}) , και μιας μέσης (f_{μέση}), με τη μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης απ' όλες τις άλλες τιμές $(y_{μέση})$. Είναι φανερό ότι η μέση τιμή της συχνότητας του ήχου $(f_{μέση})$ θα αποτελούσε και την τιμή βάσει της οποίας θα οριζόταν η θέση της βαθμίδας στην κλίμακα. Εντέλει, στην ακραία περίπτωση, η κλίμακα δεν θα ήταν παρά μια διαδοχή των μέσων τιμών όλων των βαθμίδων της.



^{53.} Π.χ. παραδοχή απουσίας τριβής.





Ωστόσο, αυτό που γίνεται συνήθως, ώς την εποχή μας, δεν είναι η συναγωγή ενός θεωρητικού σχήματος από τα δεδομένα της μουσικής πράξης αλλά η προσπάθεια υπαγωγής της μουσικής πράξης σ' ένα μοντέλο θεωρητικό, που μπορεί να έχει κατασκευαστεί με κριτήρια εξωμουσικά, όπως η περίπτωση της κλίμακας της Κατατομής Κανόνος, είτε με κριτήρια μουσικά, όπως η περίπτωση της λεγόμενης "καλώς συγκερασμένης κλίμακας" των 12 ημιτονίων, η οποία κατασκευάστηκε προκειμένου να υπηρετηθεί η εξελισσόμενη πολυφωνία της Δύσης της εποχής εκείνης.

Είναι δύσκολο να τοποθετηθεί κανείς απέναντι σ' αυτο τον δυϊσμό, σ' αυτή τη διαφοροποίηση θεωρίας και πράξης. Είναι δύσκολο να υπερθεματίσει κανείς υπέρ της θεωρίας ή της πράξης, αφού αυθαιρεσία παραμονεύει και στις δύο πτυχές της μουσικής δραστηριότητας. Ωστόσο, το φαινόμενο έχει εντοπιστεί ήδη από την αρχαιότητα από τον μέγιστο των θεωρητικών, τον Αριστόξενο τον Ταραντίνο, ο οποίος δηλώνει ότι πρέπει πρώτα να ακούμε αυτό που πραγματικά συμβαίνει στη μουσική και μετά να το περιγράφουμε με τη λογική. Κάτι που αποτελεί και έμμεσο ψόγο προς τους Πυθαγορικούς, οι οποίοι, κατά τον Αριστόξενο, θεωρητικολογούν χωρίς να έχουν ουσιαστική επαφή με τη μουσική πράξη. Τι' αυτό και ορίζει τα διάφορα γένη της μουσικής κατά τρόπο που να εμπεριέχει τη δυνατότητα τροποποίησης στην πράξη, με προσδιορισμούς δηλαδή, για τις κινητές βαθμίδες, του άνω και κάτω ορίου της τιμής τους, του τύπου "από...μέχρι...". 56

Πάντως, αυτό που έχει σημασία είναι να έχουμε συνείδηση του γεγονότος, ότι θεωρία και πράξη δεν ταυτίζονται πάντα. Γιατί, αφού η θεωρία είναι προσέγγιση της μουσικής πράξης, είναι αναμενόμενο να μην ανταποκρίνεται πάντα, ή να μην ανταποκρίνεται απόλυτα, σ' αυτό που συμβαίνει κατά τη μουσική πραγμάτωση. Και βέβαια αυτό δεν απαγορεύει στη μουσική να υπάρχει, αφού η μουσική πράξη γενικά προϋπάρχει της θεωρητικής περιγραφής της. Ούτε και αναιρεί τη σπουδαιότητα της θεωρίας, αφού μέσω αυτής είναι δυνατή η μετατροπή του μουσικού φαινομένου σε διαχρονικό, μέσω της περιγραφής καταγραφής, και, τελικά, της παραγωγής και αναπαραγωγής του. Στην πραγματικότητα, τόσο πληρέστερα προσεγγίζουμε τη μουσική όσο πιο ισορροπημένα η προσέγγισή μας αυτή πορίζεται συγχρόνως και από τη θεωρία και από την πρακτική της. Όπως έλεγε ο Αριστόξενος, και με το αυτί και με το μυαλό, λαμβάνοντας όμως υπόψη και τα πεπερασμένα όρια της μουσικής πρακτικής και τη σχετικότητα της θεωρητικής αλήθειας.

Έχοντας κατά νου τη σχετικότητα αυτή, και με βάση όσα είπαμε στην παρ. 2, ας ξαναδούμε όσα συμβαίνουν στο μείζον τετράχορδο.

- (α) Η Κατατομή Κανόνος μας δίδει το τετράχορδο 204-204-90 (σε cents).
- (β) Η εισαγωγή της αποτομής στη θέση του λήμματος μας αποδίδει το τετράχορδο 204-180-114.
- (γ) Η εισαγωγή της μαλακής μείζονος τρίτης 5/4 μας δίδει το τετράχορδο 204-182-112.
- (δ) Η εισαγωγή του ημιτονίου 18/17 στη θέση του λήμματος μας δίδει το τετράχορδο 204-195-99.

^{54.} Αριστόξενος Ταραντίνος, Αρμονικά, 42.

^{55.} Ό.π., Εισαγωγή.

^{56.} Ό.π., 32.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ



Αν κατατάξουμε τις παραπάνω δομές με βάση το μέγεθος του ημιτονίου που χρησιμοποιούν, έχουμε τη σειρά:

- (1) 204-204-90,
- (2) 204-195-99,
- (3) 204-182-112,
- (4) 204-180-114.

Η πρώτη απ' αυτές αντιστοιχεί στο σκληρό διάτονο. Όλες οι υπόλοιπες, στο μέτρο που περιέχουν δεύτερο διάστημα μικρότερο του τόνου, αντιστοιχούν σε κάποια εκδοχή του μαλακού διατόνου. Αν συγκρίνουμε όμως την (2) με τις (1) και (4), θα δούμε ότι η "μαλακή" αυτή δομή διαφέρει στην πραγματικότητα πολύ λιγότερο από τη σκληρή (1) παρά από τη "μαλακή" (4). Ακόμη, οι (3) και (4) διαφέρουν πολύ λίγο μεταξύ τους, ενώ η (2) διαφέρει από την (3) περίπου όσο και από την (1). Έτσι, υπό προϋποθέσεις, μπορεί κανείς να "ανεχθεί" την αμοιβαία αντικατάσταση ανά δύο των (1) και (2), των (2) και (3), των (3) και (4).

Από την άλλη πλευφά, το συγκεφασμένο σύστημα μας δίδει το τετφάχοφδο 200-200-100. Με το τετφάχοφδο αυτό προσεγγίζεται ικανοποιητικά, κατά κοινή παφαδοχή, το σκληφό (1), ακόμα και από τη βυζαντινή θεωφία, βάσει της κλίμακας των 72 τμημάτων. Μια προσεκτική ματιά στις παφαπάνω τιμές μας δείχνει ότι το συγκεφασμένο τετφάχοφδο αποτελεί συγχρόνως και μια πολύ ικανοποιητική προσέγγιση και της δομής (2). Και αν είναι έτσι, βάσει όσων είπαμε πιο πάνω, είναι δυνατή, υπό όφους, η ανεκτή προσέγγιση όλων των παφαπάνω δομών από το μείζον συγκεφασμένο τετφάχοφδο. Ποιοι είναι οι όφοι αυτοί; Είναι οι ίδιοι όφοι που κάνουν την αντίληψη πεφί των οφθών και μη διαστημάτων μεταβλητή στον χρόνο και εξαφτημένη από την υποκειμενική κατάσταση του ερμηνευτή.

Όλα τα παραπάνω δεν αποσκοπούν στο να απαξιώσουν τη θεωρητική προσέγγιση της μουσικής. Κάθε άλλο: αυτή είναι, στη συντριπτική πλειοψηφία των περιπτώσεων, ο κύριος δρόμος για την κατανόηση του μουσικού φαινομένου, ιδίως όταν απουσιάζει η βαθιά βιωματική γνώση που μόνο λαϊκοί μουσικοί παραδοσιακών κοινωνιών μπορούν να κατέχουν. Όσα είπαμε ώς εδώ, στοχεύουν απλώς στο να κάνουν σαφές ότι οι θεωρητικοί τόποι και όροι δεν μπορεί να έχουν απόλυτο χαρακτήρα. Και, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο διαχωρισμός μεταξύ "σκληρού" και "μαλακού" διατόνου, δεν μπορεί να είναι απόλυτος διότι, σε μια τέτοια περίπτωση, υπάρχει ένα πλήθος από φαινόμενα που δεν είναι δυνατόν να ερμηνευτούν. Ας δούμε μερικά παραδείγματα.

(1) Όπως θα δούμε στα επόμενα, στη βυζαντινή μουσική ο μείζων μαλακός ήχος είναι ο Πλάγιος του Δ' , με βάση το Nη (=Do). Αντίστοιχα, ο σκληφός μείζων είναι ο Γ΄ ήχος με βάση το Γα (=Fa). Στη βάση του Γ΄ ήχου, θεμελιώνεται ακόμη ένας σκληφός διατονικός ήχος, ο Βαφύς ή Πλ. του Γ΄, που έχει την ίδια κλίμακα με τον Γ΄ αλλά διαφοφετική μελική συμπεριφοφά. Στην ίδια βάση όμως θεμελιώνεται και μια παφαλλαγή του Πλ. Δ' , ο λεγόμενος τρίφωνος, που έχει θεωρητικά τα ίδια μαλακά διαστήματα με τον αρχικό Πλ. του Δ' , μελική δε συμπεριφοφά ανάλογη προς αυτήν του Βαρέως. Στα μουσικά βιβλία της Εκκλησίας σημειώνεται πότε ως Πλ. του Δ' , πότε ως Γ΄





ήχος. Μέσα στη λειτουργική πράξη, λοιπόν, είναι δυνατόν να έχουμε α πό την ίδια βάση μείζονα δομή με μαλακά διαστήματα είτε με σκληρά διαστήματα, την ίδια μελική συμπεριφορά με σκληρά είτε με μαλακά διαστήματα και τον ίδιο προσδιορισμό ήχου με σκληρά είτε με μαλακά διαστήματα και διαφορετικές μελικές συμπεριφορές. Και αυτό που κάνει τον ήχο Γ ΄ σκληρό ή μαλακό, δεν είναι παρά η μελική συμπεριφορά: ο Γ ΄ ήχος δηλαδή γίνεται μαλακός όταν "δανείζεται" τη συμπεριφορά του Πλαγίου του. Πόσο καθοριστικός μπορεί να είναι λοιπόν ο διαχωρισμός "μαλακόσκληρό", όταν μιλούμε για τον ίδιο ήχο από την ίδια βάση και με τετράχορδο παρόμοιας λογικής (δηλαδή σειρά τριών βημάτων α - β - γ όπου α > β > γ);

- (2) Με βάση τη δομή του μείζονος σκληφού πενταχόφδου, παφάγεται το μακάμ Μαχούρ, που θα γνωρίσουμε, το οποίο θεωρητικά είναι μορφή σκληφού μείζονος τρόπου που λειτουργεί συστηματικά πάνω από την κορυφή της κλίμακάς του. Παρ' όλα αυτά, όταν το μέλος κατεβαίνει προς τη βάση, το τετράχοφδο της βάσης είναι μαλακό, αντίστοιχο του μακάμ Ραστ ή του Πλ. Δ΄ της βυζαντινής μουσικής.
- (3) Όπως θα δούμε, όλες σχεδόν οι μαλακές διατονικές δομές με έκταση μιας οκτάβας, τροποποιούν το β΄ τετράχορδό τους κατά την ενεργοποίηση της κατιούσας καταληκτικής τους κλίμακας (βλ. κεφ. IV). Με τον τρόπο αυτό, όμως, εισάγουν σκληρό κατιόν τετράχορδο της λογικής Do - Si - La - Sol. Το σκληρό τετράχορδο, δηλαδή, συνυπάρχει στην ίδια μελωδική γραμμή με τα μαλακά διαστήματα πάνω από τη βάση τοὖ τρόπου.

Αυτά είναι μερικά μόνο από τα παραδείγματα που μπορούν να δοθούν και που φανερώνουν μια τόσο συστηματική εμπλοκή των σκληρών με τις μαλακές δομές, έτσι που οι προσδιορισμοί "σκληρό" και "μαλακό" να μην αποτελούν, γενικά, όρους που αποκλείονται αμοιβαία.

Ας παρατηρήσουμε όμως μια θεωρητική αντινομία. Όπως αναφέρθηκε λίγο παραπάνω, και θα φανεί σαφέστερα στο κεφ. 4, οι κατιούσες κλίμακες των μαλακών ήχων εμφανίζουν γενικά το σκληρό τετράχορδο $N\eta$ '- $Z\omega$ ' ύφεση- $K\varepsilon$ - $\Delta\iota$ (~Do '-Si \ - La-Sol). Μοιάζει δηλαδή σάν το συγκεκριμένο σκληρό τετράχορδο να προκύπτει από μαλακό διατονικό τετράχορδο με επέμβαση στην τρίτη του βαθμίδα. Θα διαπιστώσουμε δε στα επόμενα ότι μια σειρά από σκληρές διατονικές δομές παράγεται θεωρητικά από μαλακές δομές, με διαδοχικές επεμβάσεις. Ωστόσο, στην παρ. 2 του κεφαλαίου αυτού παρακολουθήσαμε την αντίστροφη διαδικασία: αφορμώμενοι από τη σκληρή πυθαγόρεια κλίμακα, οδηγηθήκαμε στο μαλακό τετράχορδο με το χαμήλωμα βαθμίδων του σκληρού. Τι είναι λοιπόν "πρότερο" και τι "ύστερο"; Και τι είναι το "παράγον" και τι το "παραγόμενο"; Το σκληρό ή το μαλακό διάτονο;

Γράφτηκε στην αρχή της παρ. 7 ότι η σκληρή διατονική κλίμακα επιβιώνει χάρη στην απλότητα της περιγραφής της. Και για τον λόγο αυτό αποτελεί το σημείο εκκίνησης για τις περισσότερες από τις θεωρητικές διαπραγματεύσεις. Από την άλλη, όπως αναφέρθηκε στην παρ. 2, η μουσική πράξη υπεδείκνυε, ήδη από την αρχαιότητα, την ανάγκη θεωρητικού προσδιορισμού μιας μαλακής κλίμακας. Είναι επομένως φανερό ότι, ξεκινώντας κανείς από την πρακτική της μουσικής, θα έχει ως σημείο αναφοράς τη

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ





μαλακή κλίμακα. Αν, λοιπόν, οι περισσότεροι από τους θεωρητικούς προσδιορίζουν τη μαλακή διατονική κλίμακα αφορμώμενοι από την πυθαγόρεια σκληρή διατονική, είναι θεμιτή και η αντίστροφη πορεία: η μετάβαση στη σκληρή διατονική κλίμακα από τη μαλακή.

Κάτι τέτοιο όμως αναιρεί την οποιαδήποτε σχέση προτεραιότητας μεταξύ των δύο· με άλλα λόγια, μέσα στο σώμα του διατονικού γένους συνυπάρχουν με παρόμοια πιθανότητα και οι δύο, και οι δύο συνθέτουν, με ίσους όρους, το διατονικό γένος. Άρα, η θεωρητική διάσταση μεταξύ σκληρού και μαλακού διατονικού γένους, υπηρετεί την αποσαφήνιση των διαφορών δύο διαφορετικών αποχρώσεων του ίδιου γένους, δεν αντιστοιχεί σε περιγραφή δύο υποστάσεων ξένων ή ασύμβατων μεταξύ τους. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, τόσο η σκληρή δομή όσο και η μαλακή δομή, δεν είναι παρά δύο εναλλασσόμενες συμπεριφορές ενός και του αυτού γένους. Συμπεριφορές που είναι δυνατόν γενικά να υπάρχουν αυτόνομες, είναι δυνατή όμως και η συνύπαρξή τους στα πλαίσια του ίδιου τροπικού σχήματος, και η αμοιβαία αντικατάστασή τους, υπό ορισμένες προϋποθέσεις, στη μουσική πράξη.

Και, βέβαια, αν κάτι τέτοιο συμβαίνει με τις δύο αποχρώσεις του διατονικού γένους, πολύ εντονότερη είναι η σύγχυση των προσδιορισμών "σκληρό" και "μαλακό", όταν μιλούμε για χρωματικές δομές –στο μέτρο που το χρωματικό γένος παράγεται από το διατονικό, όπως θα διαπιστώσουμε στο κεφ. ΙV. Έτσι, στην πράξη συναντούμε ένα πλήθος από χρωματικές δομές, οι οποίες, ενώ προσδιορίζονται θεωρητικά ως "σκληρές", ερμηνεύονται ως μαλακές.

Όλα αυτά όμως θα τα δούμε αναλυτικά στα επόμενα κεφάλαια.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ

Οι Υπομονάδες των Κλιμάκων

ΙΙΙ.1. Γενικά

Όπως ίσως έγινε αντιληπτό από τα όσα εκτέθηκαν μέχρι τώρα, οι κλίμακες όλων των τρόπων που θα εξετάσουμε στο βιβλίο αυτό δεν είναι ενιαίες και αδιαίρετες υποστάσεις αλλά υποδιαιρούνται σε υπομονάδες, από τις οποίες γνωρίσαμε ως τώρα το τετράχορδο. Έτσι που, στη μεγάλη πλειοψηφία των τρόπων, οι κλίμακές τους να μην είναι παρά σύνθεση επιμέρους δομικών σχημάτων.

Η πραγματικότητα αυτή ανάγεται στην ελληνική αργαιότητα, από την οποία κληροδοτείται κατά τον μεσαίωνα και στη βυζαντινή μουσική. Μετά την εμφάνιση του Ισλάμ και την ταχύτατη εξάπλωση του αραβικού έθνους, οι Άραβες ανέπτυξαν ένα μουσικό σύστημα αρχετά παρόμοιο προς αυτό των Περσών και των Ελλήνων. Οι ιστορικές βάσεις του αραβικού θεωρητικού μουσικού συστήματος βρίσκονται στη μουσική θεωρία των Περσών του μεσαίωνα και, κυρίως, των Ελλήνων της ύστερης αρχαιότητας. Κι αυτό γιατί από τον 7ο αιώνα και μετά, οπότε εμφανίστηκε ο Μωάμεθ και άρχισε η εξάπλωση των Αράβων, χώρες σαν την Αίγυπτο ή τη Συρία (που ήσαν βυζαντινές επαρχίες με ζωντανή αχόμη την ελληνιστική πολιτισμική και, ειδικά, τη μουσική παράδοση) ή την Περσία, βρέθηκαν υπό την αραβική επικυριαρχία. Έτσι, οι Άραβες παρέλαβαν από τους κατακτημένους λαούς, ανάμεσα σε άλλα, πολλά στοιχεία μουσικής, τα οποία και ενσωμάτωσαν στη δική τους μουσική. Μια μουσική που γνώρισε μεγάλη ανάπτυξη στις αυλές των Αράβων χαλιφών. Με την κατάλυση του αραβικού χαλιφάτου από τους Μογγόλους τον 13ο αιώνα, το μουσικό σύστημα αυτό κληρονομείται από τους νέους άρχοντες και αποτελεί, από κοινού με την έντεχνη χοσμική μουσική του Βυζαντίου, τη βάση πάνω στην οποία αναπτύχθηκε η έντεχνη μουσική του τουρκικού Σουλτανάτου.

Έτσι, μποφούμε να μιλάμε για ένα μουσικό σύστημα του οποίου οι απαφχές βρίσκονται στην ελληνική αρχαιότητα, και το οποίο διατηφεί τα σημαντικά χαφακτηφιστικά του από τότε ώς τις μέφες μας. Βάση του συστήματος αυτού είναι οι μουσικοί του τρόποι, τα μακάμ, τα οποία θα εξετάσουμε στη συνέχεια, ενιαία και με κοινή λογική, μολονότι υπάρχουν διαφοφές από περιοχή σε περιοχή σε ονομασίες και διαστήματα.

Οι κλίμακες λοιπόν των διαφόρων τρόπων δεν είναι ενιαίες δομές αλλά διαιρούνται σε μικρότερες υπομονάδες. Οι υπομονάδες αυτές, όπως αναφέραμε, δεν είναι μόνο





θεωρητικές διαιρέσεις αλλά αντιστοιχούν στην πράξη με περιορισμούς, στους οποίους οφείλει να προσαρμόζεται η σύνθεση ή ο αυτοσχεδιασμός. Αλλά, και αντίστροφα, η μουσική πρακτική προσδιορίζει τα δεδομένα της θεωρίας. Βλέπουμε, δηλαδή, ότι η θεωρία και η πρακτική της μουσικής βρίσκονται σε σχέση αμοιβαίας επιρροής και, φυσικά, η πράξη προηγείται της θεωρίας, καθώς η τελευταία έρχεται να περιγράψει και να ερμηνεύσει την πρώτη, η οποία προϋπάρχει. Θα το καταλάβουμε αυτό με τα παραδείγματα που παρατίθενται στο τέλος της διαπραγμάτευσής μας.

Οι υπομονάδες είναι τοιών κατηγοριών, ανάλογα με το πλήθος των βαθμίδων που περιέχουν, τα **τρίχορδα**, τα **τετράχορδα** και τα **πεντάχορδα**. Θα εξετάσουμε κάθε κατηγορία ξεχωριστά, αναφερόμενοι στις σημαντικότερες από αυτές. Να σημειωθεί ακόμη ότι οι υπομονάδες μπορεί να είναι αυτόνομες ή παράγωγες άλλων μικρότερων ή μεγαλύτερων υπομονάδων. Θα μιλήσουμε πρώτα για τις αυτόνομες υπομονάδες. Προκειμένου όμως να γίνονται κατανοητοί οι αραβικοί όροι, είναι σκόπιμο να γνωρίσουμε πρώτα τις ανατολικές ονομασίες των φθόγγων. Οι όροι αυτοί συνοψίζονται στους πίνακες του Παραρτήματος Ι, στο τέλος του βιβλίου, όπου παρατίθενται μαζί με τις αντιστοιχίες τους στο ευρωπαϊκό και το βυζαντινό συστημα. Η συνολική έκταση του ανατολικού μουσικού συστήματος είναι δύο οκτάβες, καθεμιά από τις οποίες διαιρείται σε 24 ενδιάμεσες θέσεις. Οι θέσεις αυτές αντιστοιχούν στους διάφορους δεσμούς ("μπερντέδες") των μπράτσων των εγχόρδων οργάνων. Από τις θέσεις αυτές παίονουν το όνομά τους και τα περισσότερα από τα μακάμ, είτε γιατί η συγκεκριμένη νότα είναι η βάση τους (π.χ. Ραστ, Τσαργκιάχ κ.ο.κ.), είτε γιατί περιέχουν και χρησιμοποιούν αυτή τη συγκεκριμένη νότα (π.χ. Ατζέμ, Κιουρντί, Χιτζάζ κ.ο.κ.). Να διευκρινίσουμε, τέλος, ότι οι ονομασίες των φθόγγων έχουν ποικίλη προέλευση: μπορεί να αντιστοιχούν στη σχετική θέση του φθόγγου μέσα στην κλίμακα και σε συγκεκριμένο δεσμό ("τάστο", "μπερντέ") πάνω στο μπράτσο ενός χορδόφωνου οργάνου (π.χ. Γεγκιάχ, Δουγκιάχ κ.ο.κ.), ή να έχουν γεωγραφική προέλευση (π.χ. Χιτζάζ, περιοχή της αραβικής χερσονήσου), ή, ακόμη, να αντιστοιχούν σε εθνικούς προσδιορισμούς (π.γ. Κιουρντί, από το κουρδικό έθνος).

Οι πίνακες αυτοί, του Παραρτήματος Ι, εκτείνονται από το Fa κάτω από το πεντάγραμμο έως το Sol πάνω από το πεντάγραμμο, έτσι ώστε να καλύπτουν την έκταση τόσο της αραβικής κλίμακας, που είναι από το Sol κάτω από το πεντάγραμμο έως το Sol πάνω από το πεντάγραμμο, όσο και της τουρκικής, που συνήθως οριοθετείται μεταξύ του Fa κάτω από το πεντάγραμμο έως το Fa στην πέμπτη γραμμή του πενταγράμμου. Έξω από τα όρια της έκτασης αυτής δεν κινείται συνήθως μια σύνθεση της ανατολικής μουσικής. Αν υπάρξει τέτοιο ενδεχόμενο, τότε η κίνηση θα είναι, κατά κανόνα, πάνω από το άνω όριο της έκτασης. Στην περίπτωση αυτή, οι φθόγγοι ονομάζονται όπως οι αντίστοιχοι χαμηλότεροι κατά μια οκτάβα, με την προσθήκη του "άνω". Π.χ. άνω οξύ Μπουσελίκ, άνω βαρύ Χιτζάζ κ.ο.κ. Αλλά και οι τονικοί προσδιορισμοί τους είναι ακριβώς όμοιοι με αυτούς των αντιστοίχων τους.





ΙΙΙ.2. Τα τρίχορδα

Από αυτά, τα δύο πρώτα είναι αυτόνομα και διατονικά.

ΙΙΙ.2.1. Τρίχορδο Σεγκιάχ ή Σαγκιάχ

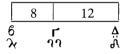
Η λέξη σημαίνει τρίτη νότα (Σα-γκιάχ)· το τρίχορδο ανήκει στο μαλακό διάτονο και έχει την ακόλουθη δομή και φυσική θέση:



Θεμελιώνεται δηλαδή στη νότα Mi \triangleleft , της οποίας το αραβικό όνομα είναι ακριβώς Σεγκιάχ. Η ίδια δομή εμφανίζεται και πάνω στις βαθμίδες Iράκ και Eβίτ ξ (Si \triangleleft) αντιστοίχως:



Είναι υπομονάδα τόσο της τουρκικής όσο και της αραβικής μουσικής, με τις διαφορές που επισημάναμε ως προς τη θέση του Μί. Αντιστοιχεί πλήρως στον Ήχο της βυζαντινής μουσικής Μέσο του Τετάρτου ή Λέγετο, κατά το σχήμα:



και καλύπτει την έκταση του απηχήματος του ήχου:



όπως επίσης και στον Βαρύ του μαλακού διατόνου κατά το σχήμα:

8	12	
Z5	V V	π q

Η ακριβέστερη απόδοση, με τα διαγράμματα της βυζαντινής μουσικής σε τμήματα για το αραβικό και το τούρκικο τρίχορδο, θα είναι αντιστοίχως τα ακόλουθα:

9	12	και	7	12
---	----	-----	---	----





ΙΙΙ.2.2. Τρίχορδο Ατζέμ

Η λέξη σημαίνει "περσικός". Το τρίχορδο ανήκει στο σκληρό διάτονο και έχει την ακόλουθη δομή και φυσική θέση:



Είναι επίσης υπομονάδα τόσο της τουρκικής όσο και της αραβικής μουσικής. Αντιστοιχεί στο τρίχορδο που θεμελιώνεται στην 6η της κλίμακας του Ήχου Πλαγίου του Πρώτου, πεντάφωνου και φθορικού της βυζαντινής μουσικής (h 9 Π_a 9 \mathcal{L}_{μ} Π_a), κατά το σχήμα:

	12		12	
Z 77		ν΄ 11		π

ΙΙΙ.2.3. Τρίχορδο Μουστάαρ

Το τρίχορδο αυτό σχετίζεται άμεσα με το τρίχορδο Σεγκιάχ, από το οποίο και παράγεται, και ανήκει στο μαλακό χρωματικό γένος. Η παραγωγή του γίνεται με όξυνση της μέσης βαθμίδας του τριχόρδου Σεγκιάχ, έτσι ώστε μεταξύ της βαθμίδας αυτής και της βάσης να δημιουργηθεί χρωματικό διάστημα υπερμείζονος τόνου. Ο υπερμείζων τόνος μπορεί να αποδοθεί από τον λόγο 8/7 ($8/7=1,142857\sim231,2$ cents και σε τμήματα της κλίμακας των 72 τμ., 231,2/17=13,6 ή 14 τμήματα περίπου). Η μετάβαση από το Σεγκιάχ στο Μουστάαρ γίνεται κατά το σχήμα:





Όσο για τους υποκείμενους φθόγγους της βαθμίδας Σεγκιάχ, εκεί το Re έλκεται από Mid δημιουργώντας ένα ακόμη χρωματικό βήμα μεταξύ Do και Re#:



Αντίστοιχος ήχος της βυζαντινής μουσικής είναι ένα χρωματικό παρακλάδι του Λεγέτου, ως μέσου του Δ' ήχου, που συνδυάζει στις διάφορες περιοχές της έκτασης της κλίμακάς του τη διατονική με τη χρωματική συμπεριφορά:

			᠈ឣχ៰	ς λ	έγετος	Въ	×			
	16	6	14	6	12	10	8	16	6	
γ		π « g	$g' \left(= \frac{g}{\lambda}\right)$	5	Δ ø	x q	ズ ~	ν΄ เำ	π'σ' 9,	_6 6



寸

ΙΙΙ.3. Τα αυτόνομα τετράχορδα

Όλες οι δομές που περιγράφονται εδώ είναι κοινό κτήμα αραβικής, τουρκικής και βυζαντινής μουσικής.

ΙΙΙ.3.1. Τετράχορδο Ράστ

Ανήκει στο μαλακό διάτονο και έχει την ακόλουθη δομή και φυσική θέση:



Η ίδια δομή εμφανίζεται επίσης πάνω στο Sol:



Σε μια παρόμοια περίπτωση, μπορεί να ονομαστεί και τετράχορδο Νεβά, από το όνομα της βάσης του (Sol).

Είναι το τετράχορδο των Ήχων Πλαγίου Τετάρτου και Τετάρτου της βυζαντινής μουσικής, κατά το σχήμα:

	12		10		8	
Y A		$\overset{\pi}{q}$		6 2		<i>1</i> ህ L

είτε

	12		10		8	
Ÿ		ä		及 え		γ ์ 11

Τα ανάλογα διαγράμματα του αραβικού και του τουρκικού τετραχόρδου είναι αντιστοίχως:

12	9	9
----	---	---

και

12	11	7
----	----	---

ΙΙΙ.3.2. Τετράχορδο Νιχαβέντ (ή Μπουσελίκ)

Το τετράχορδο αυτό είναι το σκληρό ελάσσον τετράχορδο και έχει την ακόλουθη δομή και φυσική θέση:



Αντιστοιχεί ακριβώς στο τετράχορδο του Ήχου Πλαγίου του Τετάρτου του σκληρού διατόνου, κατά το σχήμα:

	12		6	12	
Y, A		π 9		ธ์ เว	ر ل





Το τετράχορδο αυτό εμφανίζεται ακόμα κατά τις κατιούσες καταληκτικές προς τη βάση κινήσεις των μελωδιών των τρόπων του μαλακού διατόνου, θεμελιωμένο πάνω στο Sol:



Και αντιστοίχως, στη βυζαντινή μουσική, έχουμε το τετράχορδο του σκληρού διατονικού Τετάρτου ήχου, κατά το σχήμα:

	12	6	5	12	
Ÿ	٠	x q	ズ 11		ν <u>΄</u> 11

Να παρατηρήσουμε ότι ο όρος **Νιχαβέντ** δεν είναι όνομα κάποιας βαθμίδας της κλίμακας. Στην πραγματικότητα, το τετράχορδο αυτό είναι δομική υπομονάδα ενός μακάμ το οποίο είναι ιδιαίτερα δημοφιλές σε όλους τους μεσογειακούς λαούς, του *Νιχαβέντ*, από το οποίο και παίρνει το όνομά του. Η κλίμακα του Νιχαβέντ, όπως θα δούμε, είναι παρόμοια προς την ελάσσονα κλίμακα της δυτικής μουσικής. Αν μεταθέσουμε το σχήμα του σκληρού ελάσσονος τρόπου κατά μια βαθμίδα προς τα πάνω, τότε θα πάρουμε το τετράχορδο:



Το τετράχορδο αυτό αξιοποιεί τη βαθμίδα Μπουσελίκ (Mi). Έτσι, ονομάζεται τετράχορδο Μπουσελίκ και είναι ταυτόσημο, ως δομή, με το Νιχαβέντ.

ΙΙΙ.3.3. Τετράχορδο Μπεγιατί (ή Ουσάκ)

Είναι μια από τις τρεις σημαντικότερες δομές της μεσογειακής μουσικής. Οι άλλες δύο είναι τα Σεγκιάχ και Ραστ, που είδαμε προηγουμένως. Ανήκει στο μαλακό διάτονο και έχει την ακόλουθη δομή και φυσική θέση:



Το τετράχορδο Μπεγιατί αποτελεί τη βάση των μακάμ Μπεγιατί, Ουσάκ και Χουσεϊνί, που θα δούμε αναλυτικά στα επόμενα. Στην περίπτωση του μακάμ Χουσεϊνί, το τετράχορδο θεμελιώνεται και πάνω στο La:



ΟΙ ΥΠΟΜΟΝΑΔΕΣ ΤΩΝ ΚΛΙΜΑΚΩΝ





Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική είναι το τετράχορδο της οικογένειας των Πρώτων ήχων, κυρίων και πλαγίων, που θεμελιώνεται πάνω στο Πα και στο Κε, κατά τα ακόλουθα σχήματα:

	10		8		12	
π q		6 2		11 L		У

από τη βάση του έσω Πρώτου ήχου (Πα) και αντιστοίχως από το Κε:

	10		8		12	
ģ		な え		ν΄ 11		π q

Τα διαγράμματα που αναλογούν θεωρητικά στην αραβική και την τουρκική κλίμακα είναι αντιστοίχως τα εξής:

			- ^ /
9	9	12	για την αραβική και

11	7	12	για την τουρκικ
11	7	12	για την τουρκι

Το τετράχορδο Μπεγιατί οι Τούρκοι, κατά κανόνα, χαρακτηρίζουν ως Ουσάκ, μάλλον γιατί, σε αντίθεση με την αραβική μουσική, το μακάμ Ουσάκ είναι πολύ σημαντικότερο από το Μπεγιατί για την τούρκικη μουσική.

ΙΙΙ.3.4. Τετράχορδο Κιουρντί

Το τετράχορδο αυτό ανήκει στο σκληρό διατονικό γένος και αξιοποιεί τη βαθμίδα Κιουρντί (Mi \flat). Θεμελιώνεται πάνω στο Re και έχει την ακόλουθη δομή:



Να παρατηρήσουμε, ωστόσο, ότι στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, όσο και στην τουρκική, η δεύτερη βαθμίδα μπορεί να εκφέρεται παροδικά πιο μαλακή, χρησιμοποιώντας και τους φθόγγους που φαίνονται στο ακόλουθο σχήμα μέσα στην αγκύλη:



Δηλαδή, στη μουσική πράξη, η δομική σχέση Re-Mi=ημιτόνιο πραγματώνεται συχνά μέσα από διαδοχικές κατιούσες προσεγγίσεις: Mi-Re = ελάσσων τόνος \rightarrow ελάχιστος τόνος \rightarrow ημιτόνιο.





Το τετράχορδο αυτό εμφανίζεται και από τη βαθμίδα Ραστ (Do) με χρήση των βαθμίδων Ζιργκιουλέ (Re \flat) και Κιουρντί (Mi \flat):



Το τετράχορδο Κιουρντί αντιστοιχεί, στη βυζαντινή μουσική, στο τετράχορδο του Πλαγίου του Πρώτου σκληρού διατονικού ήχου ($^{\rm A}_{\rm n}$ $^{\rm A}_{\rm n}$), κατά το σχήμα:

	6	12		12	
q	9	า ใ	ر ل		Ķ

ΙΙΙ.3.5. Τετράχορδο Χιτζάζ

Το τετράχορδο αυτό είναι χρωματικό και αξιοποιεί τη βαθμίδα Χιτζάζ της ανατολικής κλίμακας. Όπως φαίνεται στον πίνακα με τους φθόγγους της ανατολικής κλίμακας, η βαθμίδα αυτή περιγράφεται με δύο τρόπους είτε ως Fa σε δίεση είτε ως Sol σε ύφεση. Όπως θα δούμε, αυτή η περιγραφή δεν είναι περιτολογία.

Καταρχήν, λοιπόν, το τετράχορδο **Χιτζάζ** προσδιορίζεται από την ίδια βάση με το μακάμ Χιτζάζ που, όπως θα δούμε, είναι το Δουγκιάχ (Re). Όσο για τα διαστήματά του, αυτά προσδιορίζονται θεωρητικά κατά δύο τρόπους:

(α) Με αλλοιώσεις μαλαχές



Δηλαδή, το διάστημα τονικής-2ης βαθμίδας είναι το μαλακό. Είναι δυνατόν, όμως, να συναντήσει κανείς στη μουσική πράξη, ιδιαίτερα στην περίπτωση τσιγγάνων μουσικών, και δομή με μαλακωμένη την τρίτη βαθμίδα:



Από τις παραπάνω δομές, η (α) αντιστοιχεί κυρίως στην αραβική θεωρητική διατύπωση, ενώ η (β) κυρίως στην τουρκική. Όπως επισημάναμε στο προηγούμενο κεφάλαιο (παρ. ΙΙ.3), ωστόσο, στη μουσική πράξη το τετράχορδο Χιτζάζ φέρεται κατά κανόνα, μαλακό.*

Με βάση τα δεδομένα της μουσικής πράξης αλλά και μια πληθώρα μουσικών κειμένων στα οποία το τετράχορδο Χιτζάζ εμφανίζεται με μαλακωμένες και τις δύο μεσαίες βαθμίδες του, το τετράχορδο που θα χρησιμοποιηθεί στα επόμενα κεφάλαια θα είναι αντίστοιχο της πιο μαλακής εκδοχής, με τη 2η και την 3η βαθμίδα μαλακωμένες.



^{*} Σημείωση του Επιμελητή

^{1.} Βλ. Παράρτημα Ι.





Στη βυζαντινή μουσική, αντιθέτως, έχουμε τον ακριβή θεωρητικό προσδιορισμό τόσο μαλακού όσο και σκληρού χρώματος. Οι αντίστοιχοι ήχοι είναι οι Δεύτερος χρωματικός (\overline{m} \overline{m}) και Πλάγιος του Δευτέρου χρωματικός (\overline{n} \overline{m}), με τετράχορδα αντιστοίχως:

7,5	16	6,5
<u></u>	*	χ _ο γ χ
και ως π	:λάγιος	
7,5	16	6,5
ر ۸	π ⁄×	6 F
και		
5,5	18	6,5
<u>x</u> x		ν΄ π
και ως π	λάγιος	
5,5	18	6,5
π) p	

Από τα παραπάνω διαγράμματα, αυτό του μαλαχού χρώματος αναλογεί, με αρκετή ακρίβεια, προς τα αντίστοιχα της αραβικής και της τουρκικής μουσικής.

Αντιστοίχως, το τετράχορδο Χιτζάζ μπορεί να θεμελιώνεται και πάνω στη βαθμίδα Pαστ (Do) αξιοποιώντας τη βαθμίδα Zιργκιουλέ $(Re \ b)$, και πάνω στη βαθμίδα Rεβά (Sol) αξιοποιώντας τη βαθμίδα Rεβά $(La \ b)$, και πάνω στη βαθμίδα Rεννάζ (La) αξιοποιώντας τη βαθμίδα Rεννάζ $(Do \ b)$ κατά τα σχήματα:*



^{*} Σημείωση του Επιμελητή

Για την μαλακότερη εκδοχή του τετραχόρδου Χιτζάζ από τις βάσεις Ραστ, Νεβά και Χουσεϊνί χρησιμοποιούνται αντιστοίχως οι βαθμίδες Σεγκιάχ (Μί \triangleleft), Εβίτζ (Si \triangleleft) και βαρύ Σεχνάζ (Ντο \sharp)





Στην τελευταία από τις περιπτώσεις αυτές, το τετράχορδο μπορεί να αναφερθεί ως Σεχνάζ, καθώς δίδει γένεση σε ιδιαίτερο μακάμ που φέρει το ίδιο όνομα.

Θα πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι στη βυζαντινή μουσική ορίζεται και ένα χρωματικό τετράχορδο ιδιαίτερα μαλακό, που χρησιμοποιεί ως χρωματικό διάστημα τον υπερμείζονα τόνο 8/7, τον οποίον είδαμε και προηγουμένως στο τρίχορδο Μουστάαρ. Το τετράχορδο αυτό εμφανίζεται σ' ένα παρακλάδι του Μέσου του Τετάρτου ήχου, και είναι ο λεγόμενος χρωματικός Λέγετος με δομή:*



Όπως βλέπουμε, πάνω από το τρίχορδο Σεγκιάχ (1) θεμελιώνεται χρωματικό τετράχορδο (2), με μαλακή ύφεση στο La. Έτσι δημιουργείται ένα τετράχορδο με δομή Ελάγιστο τόνο - Υπερμείζονα τόνο - Ελάγιστο τόνο:

		Τρίχορδο Λεγέτου			Τετράχορδο Χρωματικού Λεγέτου				
				$\overline{}$	_				
	8		12		8		14		8
6		۲		Δ		χ×°		25'	
γ		าา	!	'n	Ĺ	ij		λ	าา

Η δομή αυτή αντιστοιχεί στο μακάμ Χουζάμ της αραβικής και της τουρκικής μουσικής, το οποίο θα εξετάσουμε στα επόμενα, στο οποίο και παρατηρείται τάση των μουσικών να μαλακώνουν το χρώμα στην πράξη, ακριβώς αντίστοιχα προς τη δομή που περιγράψαμε παραπάνω.

Αυτά ως προς την πρώτη εκδοχή της βαθμίδας Χιτζάζ. Η δεύτερη εκδοχή της, ως $Sol > \delta$ ηλαδή, οδηγεί στη θεμελίωση του τετραχόρδου πάνω στο Τσαργκιάχ (Fa):



Η δομή αυτή προβλέπεται σκληρή από τη θεωρία, όχι σπάνια, ωστόσο, στην πράξη εμφανίζεται μαλακότερη:



^{*}Σημείωση του επιμελητή

Η ύφεση στο Λα σημαίνει εδώ βαθμίδα ακόμα πιο μαλακή από την αντίστοιχη της μαλακότερης εκδοχής του τετραχόρδου Χιτζάζ (βλ. παρ. ΙΙΙ.3.5).

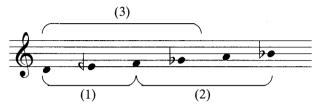
ΟΙ ΥΠΟΜΟΝΑΔΕΣ ΤΩΝ ΚΛΙΜΑΚΩΝ





Το τετράχορδο αυτό μπορεί να φέρεται και ως **Τσαργκιάχ**, μολονότι το πεντάχορδο Τσαργκιάχ, που θα δούμε στα επόμενα, είναι διατονικό.

Όπως φαίνεται από το σχήμα που ακολουθεί, συνυπάρχει δομικά με το υποκείμενο τρίχορδο Re-Fa:



Η συλλειτουργία του τριχόρδου (1) και του χρωματικού τετραχόρδου (2) δίδει γένεση στο τετράχορδο (3), που ονομάζεται Σαμπά και θα εξεταστεί ιδιαιτέρως. Πριν τελειώσουμε όμως με το Χιτζάζ, θα εξετάσουμε μια ειδική περίπτωση χρωματικού τετραχόρδου. Πρόκειται για το τετράχορδο Εβίτζ-Αρά. Η ιδιορρυθμία του βρίσκεται στο ότι, θεωρητικά, θεμελιώνεται στις χαμηλωμένες βαθμίδες Εβίτζ ή Ιράκ. Για να έχει ακρίβεια συνεπώς η ερμηνεία του, αν τηρηθεί η σκληρή δομή του Χιτζάζ, θα πρέπει να χαμηλώσει ανάλογα η βαθμίδα Ραστ ή, μία οκτάβα ψηλότερα, η βαθμίδα Κιρντάν ή Γκερντανιέ:



Είναι φανερό το πόσο δύσκολο είναι να εκτελεστεί η δομή αυτή, καθώς "ξεκουρδίζει" τον κατ' εξοχήν σταθερό ("εστώτα") φθόγγο που είναι το Ραστ (αντιστοίχως το Νη). Έτσι, συχνότερα η εκτέλεση του τετραχόρδου αυτού από τους Άραβες γίνεται με την ακόλουθη δομή:



Τηρείται δηλαδή το Do στη θέση του και έλκεται ελαφρά το Re προς το χαμηλωμένο Mi. Στην αντίστοιχη περίπτωση, ορισμένοι Τούρκοι θεωρητικοί² "λύνουν το πρόβλημα διά της καταργήσεώς του" μετατοπίζουν δηλαδή τη βάση ελαφρά προς τα πάνω, θεμελιώνοντας το τετράχορδο στη βαθμίδα Γκεβέστ (ή, στην άνω οκτάβα, στη βαθμίδα Μαχούρ). Έτσι, το τουρκικό Εβίτζ-Αρά αποκτά την εξής δομή:



^{2.} Bλ. M.E. Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esaslari, Άγκυρα 1979, σ. 84.





Τα παραπάνω τετράχορδα αντιστοιχούν στα ακόλουθα διαγράμματα:

2 V 18	6 π σ 6 q λ	το πρώτο,
8 16 25 y	6 q δ γ	το δεύτερο και
<u>6 18</u> ζω΄ γ Λ	π _o * 6σ q° γ	το τελευταίο.

Από αυτά, το δεύτερο αντιστοιχεί σε έναν μαλακό χρωματικό ήχο που θεμελιώνει το τετράχορδό του στο Ζω. Όπως θα δούμε, αυτή είναι και η φυσική δομή και βάση του χρωματικού Δευτέρου ήχου.

ΙΙΙ.3.6. Τετράχορδο Σαμπά

Όλα τα τετράχορδα που αναφέραμε ώς τώρα έχουν συνολική έκταση καθαρής τέταρτης (4/3). Το τετράχορδο Σαμπά εκτείνεται σε διάστημα ελαττωμένης τέταρτης:



Όπως είδαμε και προηγουμένως, το Σαμπά γεννάται κατά κάποιο τρόπο από το Χιτζάζ, όταν αυτό θεμελιώνεται πάνω στο Τσαργκιάχ. Έτσι, συνήθως επεκτείνεται και προς τα πάνω, ώστε να αποκαλύπτει αυτή τη σχέση:



Αυτός ο χρωματισμός είναι εξ ορισμού σκληρός. Όπως είπαμε όμως, στην πράξη εμφανίζεται συχνά ως μαλακός:*



Η αραβική θεωρία προβλέπει τη μαλακή αυτή χρωματική δομή υπό τον όρο **Ράκμπ**.³ Στη βυζαντινή μουσική, δομή ανάλογη με το **Ράκμπ** έχει η κλίμακα του διφώνου

Θεωρητικά για να θεμελιωθεί μαλακό τετράχορδο Χιτζάζ στο Τσαργκιάχ θα πρέπει να αλλοιωθεί η βαθμίδα Χουσεϊνί (La $\$). Επειδή όμως το Χουσεϊνί είναι εστώτας φθόγγος η βαθμίδα αυτή δεν αλλοιώνεται.

^{*}Σημείωση του επιμελητή

^{3.} Βλ. R. D'Erlanger, La musique arabe, 6 τόμ., Παρίσι 1930-1959, τόμ. 5, σ. 290.





Πλαγίου του Πρώτου που θεμελιώνει χρώμα στην τρίτη βαθμίδα, δηλ. το Γα (7 Ηχος 6 7 Πα 2 γ 2) και που έχει το ακόλουθο διάγραμμα:

	10		8	7,5	;	16		6,5
π q		6 2		Г ———	<u>۸</u> په		x q	วะ วิว

Θα πρέπει να τονίσουμε πάντως ότι ο όρος Ράκμπ σπανίως αναφέρεται σήμερα: η δομή αυτή φέρεται υπό το όνομα Σαμπά, αλλά εκτελείται μαλακή.

Θα πρέπει να αναφέρουμε εδώ ότι το Σαμπά, μολονότι δίδει γένεση σε ιδιαίτερο μακάμ με το ίδιο όνομα, στην πραγματικότητα είναι περισσότερο μια συμπεριφορά τροπική παρά ένα μόνιμο δομικό σχήμα. Στις διάφορες μελωδίες, δηλαδή, συχνότερα εμφανίζεται το Σαμπά ως παροδική τροποποίηση του αρχικού διατονικού τροπικού σχήματος (π.χ. Μπεγιατί) παρά ως το κανονικό τροπικό σχήμα. Αν τώρα συνδυαστεί η συμπεριφορά Σαμπά με τη δομή Κιουρντί, προκύπτει το τετράχορδο Σαμπά-Κιουρντί:



Και το Σαμπά-Κιουρντί είναι περισσότερο παροδική τροπική συμπεριφορά παρά μόνιμη τροπική δομή. Στην πραγματικότητα συνιστά ένα από τα δυνατά ιδιώματα των τροπικών δομών που στηρίζονται στο τετράχορδο Κιουρντί.

ΙΙΙ.3.7. Τετράχορδο Λεγέτου ή Ιράκ

Όπως θα αναλύσουμε στο κεφάλαιο περί βυζαντινών ήχων, ο ήχος Λέγετος αναφέρεται ως Μέσος του Τετάρτου, 4 είτε ως Πλάγιος του Δευτέρου μαλακός διατονικός. 5 Με τη δεύτερη αυτή εκδοχή του, ο Λέγετος, και προκειμένου να αποκτήσει την τυπική δομή των πλαγίων Ήχων με τα διαζευγμένα όμοια τετράχορδα, 6 έχει ανάγκη από επέμβαση στην κλίμακά του.

Όπως φαίνεται από το σχήμα που ακολουθεί, η επέμβαση αυτή πρέπει να γίνει στο Κε, ώστε να μαλακώσει το διάστημα Δι-Κε, από τόνος σε ελάσσονα τόνο:

(წ ჯ ქ	r เก	Д	ğ	ζί λ 1	y' 7	τ΄ 6΄ } γ
	8	12	12	10	8	12	10
			,				
	8	12	10	12	8	12	10
(წ ჯ '	ר) ר	γ ά χ		% 1	y (เว	π΄ δ΄ 1 γ

^{4.} Βλ. πιο πάνω, Τρίχορδο Σεγκιάχ.

^{5.} Σ.Ι. Καράς, Μέθοδος ελληνικής μουσικής: Θεωρητικόν Β΄, Αθήνα 1982, σ. 255-6.

^{6.} Βλ. προηγουμένως, κεφ. Ι, παρ. 2.



亦

Με την επέμβαση αυτή δημιουργείται πάνω από τη βάση Βου ένα τέλειο τετράχορδο 30 τμημάτων, όμοιο με αυτό που υπάρχει πάνω από το Ζω. Έτσι δημιουργούνται τα εξής τετράχορδα:

	8		12		10		και
δ γ		ر ل		Ÿ		مريز P	
	8		12		10		όπως και
ζ.΄ λ		ง ขา		q		δ΄ λ	
Γ-	8		12		10		
Z5		γ λ		π q			

με αντίστοιχα στο πεντάγραμμο τα τετράχορδα:



Αυτή η δομή έχει υπόσταση στη βυζαντινή μελοποιία, όπου αρκετές συνθέσεις του ήχου αυτού σημαίνονται ως Πλ. Β΄ ή Β΄ ήχου. Ωστόσο, παρόμοια δομή, θεμελιωμένη πάνω στο Σεγκιάχ, κατά κανόνα, δεν απαντάται στην αραβική και στην τουρκική μουσική έτσι που να μπορούμε να μιλάμε για τετράχορδο Σεγκιάχ: στην πραγματικότητα, στη συνήθη περίπτωση, οι Άραβες και οι Τούρκοι χρησιμοποιούν κλίμακες ανάλογες προς αυτήν του Λεγέτου ως Μέσου του Δ΄ ήχου, αξιοποιούν δηλαδή το τρίχορδο Σεγκιάχ. Αντιθέτως, το τετράχορδο του Λεγέτου πραγματώνεται στις ανατολικές κλίμακες, πάνω στις βαθμίδες Ιράκ και Εβίτζ. Έτσι, ο όρος τετράχορδο Ιράκ έχει νόημα συγκεκριμένο και γι' αυτό και εισάγεται στις διαπραγματεύσεις του βιβλίου αυτού.

ΙΙΙ.3.8. Τετράχορδο Μαχούρ (ή Τσαργκιάχ)

Η παρουσίαση των τετραχόρδων θα τελειώσει με ένα τετράχορδο που απουσιάζει από όλες τις θεωρητικές διαπραγματεύσεις, με εξαίρεση αυτή του Σίμωνα Καρα⁸

^{7.} Απότους ανατολίτες θεωρητικούς, μόνο ο Ismail Hakki Özkan περιγράφει τη δομή Σεγκιάχ με La I(βλ. Ι.Η. Özkan, Türk Mûsikîsi Nazariyati ve Usülleri, Κων/πολη 1982, σ. 47).

^{8.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, \dot{o} .π., Θεωρητικόν B', σ. 112, περί Βαρέως ήχου εκ του N_0 .

ΟΙ ΥΠΟΜΟΝΑΛΕΣ ΤΩΝ ΚΛΙΜΑΚΩΝ





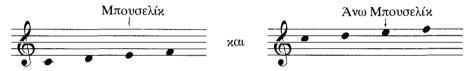
που περιγράφει τη δομή χωρίς ωστόσο να αναφέρει τον όρο. Αντιθέτως, από ορισμένους θεωρητικούς αναφέρεται το πεντάχορδο Μαχούρ. Ωστόσο, η παρουσία του τετραχόρδου αυτού στην ανατολική μουσική είναι σαφής στην περίπτωση του ομώνυμου μακάμ, για το οποίο θα μιλήσουμε στο ειδικό κεφάλαιο.

Η δομή του τετραχόρδου αυτού είναι παρόμοια με αυτήν του Ραστ, διαφέρει δε κατά το ότι στη θέση της χαμηλωμένης τρίτης βαθμίδας χρησιμοποιεί τη λίγο υψηλότερη επόμενη. Έτσι, στη θέση της μαλακής δομής Μείζων τόνος - Ελάσσων τόνος - Ελάχιστος τόνος, μπαίνει η σκληρή δομή Μείζων τόνος - Μείζων τόνος - Ημιτόνιο. Πρόκειται δηλαδή για τετράχορδο αντίστοιχο του maggiore της δυτικής μουσικής.

Το όνομα του τετραχόρδου προσδιορίζεται από τη χρήση της βαθμίδας Μαχούρ (Si μέσα στο πεντάγραμμο). Έτσι, η φυσική του βάση είναι το Νεβά (Sol μέσα στο πεντάγραμμο):



Το ίδιο τετράχορδο μπορεί να θεμελιωθεί και πάνω στις βαθμίδες Ραστ ή Κιρντάν, με χρήση των βαθμίδων Μπουσελίκ και άνω Μπουσελίκ αντιστοίχως:



Τα τετράχορδα αυτά είναι αντίστοιχα του Βαρέως ήχου από το Νη, τον οποίο αναφέραμε προηγουμένως:

	12		12		6
ν		π		6	٢
าา		Ж		ģ	าา

Τέλος, παρόμοια δομή μπορεί να θεμελιωθεί και στη βαθμίδα Τσαργκιάχ (Fa μέσα στο πεντάγραμμο) με χρήση της βαθμίδας Ατζέμ (Si b):



Η τελευταία αυτή περίπτωση είναι του τετραχόρδου Τσαργκιάχ, το οποίο είναι και το τετράχορδο των ήχων Τρίτου και Βαρέως από το Γα:

	12	12		6
11 1	4	<u>A</u>	ĸ ġ	ヹ ??

^{9.} S. Mahdi, La musique arabe, Παρίσι 1972, σ. 36.





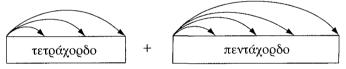
ΙΙΙ.4. Τα πεντάχουδα

Όλα τα πεντάχορδα στην πραγματικότητα παράγονται από την επέκταση ενός τετραχόρδου κατά μια βαθμίδα, είτε προς τα κάτω είτε προς τα άνω. Η βαθμίδα αυτή συνήθως προσθέτει διάστημα μείζονος τόνου. Ας παρατηρήσουμε το σχήμα της τυπικής δομής ενός πλαγίου ήχου με δύο όμοια τετράχορδα διαζευγμένα:

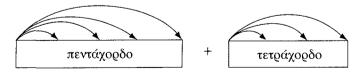
τετράχορδο	V	πεντάχοοδο
1ο τετράχορδο (τμ. 30)	Τόνος (τμ. 12)	2ο τετράχορδο (τμ. 30)
πεντάχορδο	,	τετράχορδο

Όπως βλέπουμε, μπορούμε να παράγουμε πεντάχορδα είτε με προσθήκη του τόνου στην κορυφή του 1ου τετραχόρδου είτε με προσθήκη του τόνου κάτω από τη βάση του 2ου τετραχόρδου. Ωστόσο, αυτές οι δύο δυνατότητες θα πρέπει να αντιστοιχούν στη μουσική υπόσταση του τρόπου, θα πρέπει δηλαδή να αντιστοιχούν στη μελωδική του συμπεριφορά. Και είναι φανερό ότι οι δύο διαφορετικές υποδιαιρέσεις που σημειώνονται έχουν διαφορετική μουσική υπόσταση:

- Στην πρώτη περίπτωση, η διαίρεση γίνεται κατά τετράχορδο και πεντάχορδο (πάνω σχήμα), και αυτό σημαίνει ότι η μελωδική ανάπτυξη της μελωδίας κατά το τετράχορδο εξαντλείται στα όριά του, ενώ το μέρος που κινείται κατά το πεντάχορδο κινείται στις υπόλοιπες νότες, έχοντας ως τονικό σημείο αναφοράς τη βάση του, που είναι η κορυφή του υποκείμενου τετράχόρδου:



- Στη δεύτερη περίπτωση, συμβαίνει το αντίθετο:



Είναι φανερό ότι το τονικό αποτέλεσμα είναι διαφορετικό. Στη δεύτερη περίπτωση, η 5η της κλίμακας (που είναι η κορυφή του διαζευκτικού τόνου) ακούγεται σε διαρκή σύγκριση με την τονική της κλίμακας, που είναι η βάση του 1ου τετραχόρδου. Στην πρώτη περίπτωση, η ίδια νότα ακούγεται σε σύγκριση με τη βάση του τόνου, που είναι η κορυφή του 1ου τετραχόρδου.

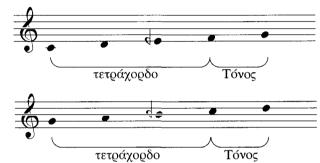




Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, βλέπουμε ότι οι συνδυαστικές δυνατότητες είναι πρακτικά απεριόριστες. Το πρόβλημα της μουσικής όμως δεν είναι άλυτο: στην πραγματικότητα, τα μουσικά συστήματα, όπως και όλα τα συστήματα επικοινωνίας, χαρακτηρίζονται από μια λειτουργία οικονομική, μια λειτουργία, δηλαδή, που πραγματοποιεί ορισμένες μόνο επιλογές, περιορισμένες σε αριθμό, στις οποίες και αρκείται, απορρίπτοντας όλες τις άλλες δυνατότητες που θεωρητικά υπάρχουν. Έτσι, και εδώ, θα ασχοληθούμε με τα πεντάχορδα που πραγματικά εμφανίζονται στη μουσική πράξη, αγνοώντας το τεράστιο πλήθος των δυνατών δομών που θα μας προσέφερε η συνδυαστική ανάλυση των μαθηματικών.

(a) Με τον τόνο υπερκείμενο ΙΙΙ.4.1. Πεντάχορδο Ράστ

Θεμελιώνεται είτε στο Do:



Με όμοιο τρόπο επεκτείνονται και τα αντίστοιχα διαγράμματα της βυζαντινής μουσικής.

ΙΙΙ.4.2. Πεντάχορδο Μπεγιατί (ή Χουσεϊνί)

Το πεντάχορδο αυτό θεμελιώνεται είτε στο Re:



είτε στο La:

είτε στο Sol:



Στην τελευταία αυτή περίπτωση, αντικαθιστά στην κορυφή του τη βαθμίδα άνω Σεγκιάχ με τη βαθμίδα άνω Μπουσελίκ. Με βάση το Re, το πεντάχορδο ονομάζεται και Χουσεϊνί, γιατί αποτελεί δομική υπομονάδα του ομώνυμου μακάμ.



Το πεντάχορδο αυτό αντιστοιχεί στον τετράφωνο Πρώτο ήχο της βυζαντινής μουσικής (Εμβρ), με αντίστοιχο διάγραμμα:

	10		8		12		12
x q		<u>፠</u> ፞፞		ง ขา		π´ Ķ	$\begin{pmatrix} \chi \\ \delta \checkmark \end{pmatrix} \stackrel{d}{\theta}$

ΙΙΙ.4.3. Πεντάχορδο Νιχαβέντ (ή Μπουσελία)

Και αυτό θεμελιώνεται είτε στο Do:



είτε στο Sol:



Όπως αναφέραμε και στα περί τετραχόρδου Νιχαβέντ, οι δομές αυτές αντιστοιχούν στους σκληρούς Τέταρτους ήχους: η πρώτη δομή είναι του πλαγίου ήχου ($\frac{1}{16}$ Νμ $^{-}$) και η δεύτερη του κυρίου ήχου ($\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}$), με αντίστοιχα διαγράμματα:

	12	6	12		12	και
Ϋ́		π e)	ر ر	Ÿ	
•		, ,		• • •	•	
	12	6	12		12	
Ÿ		x 2 q 7	(5) 17	ν΄ 11	π΄ 9	

Αν ως βάση του πενταχόρδου ληφθεί το Re, τότε έχουμε την περίπτωση του πενταχόρδου Μπουσελίκ:



το οποίο επίσης μπορεί να θεμελιωθεί πάνω στο La, και αντιστοιχεί σε μετάθεση των σκληρών Τέταρτων ήχων επί των Πα-Κε.





ΙΙΙ.4.4. Πεντάχορδο Κιουρντί



Αντιστοιχεί στην έχταση Re - La, με ενδιάμεση τη βαθμίδα Κιουρντί (Mi b):

Από τη θέση αυτή αντιστοιχεί, όπως επισημάνθηκε και στα περί του αντίστοιχου τετραχόρδου, προς το πεντάχορδο του Πλαγίου του Πρώτου σκληρού διατονικού ήχου ($\hat{\Pi}$ 9Πα $\hat{\Psi}$ 9).

Η ίδια δομή εμφανίζεται και από μια θέση χαμηλότερα, κατά την έκταση Do - Sol:



οπότε και αποτελεί δομικό στοιχείο της κλίμακας μερικών μακάμ, όπως το Κιουρντιλί Χιτζαζκάρ.

ΙΙΙ.4.5 Πεντάχορδο Χιτζάζ

Το πεντάχορδο Χιτζάζ θεμελιώνεται συνήθως στο Re:



είτε στο Do:



Από τις θέσεις αυτές, τα πεντάχορδα αντιστοιχούν στα πεντάχορδα της βάσης των πλαγίων χρωματικών ήχων, από το Πα και το Νη αντιστοίχως (αν θυμηθούμε τα όσα αναφέρθηκαν προηγουμένως περί της σχετικής εναλλαξιμότητας του σκληρού με το μαλακό χρώμα).

Στην περίπτωση του μακάμ Σεχνάζ, το πεντάχορδο Χιτζάζ εμφανίζεται και στη βαθμίδα Χουσεϊνί (La), αξιοποιώντας τη βαθμίδα Σεχνάζ (=Nτο \sharp) και έχοντας ως κορυφή τη βαθμίδα άνω Μπουσελίκ:





Η περίπτωση αυτή είναι αντίστοιχη του Πλαγίου Δευτέρου σκληρού χρωματικού ήχου, που γενικά δομεί την κλίμακά του όχι ανά οκτάβα, αλλά ανά 5η, επαναλαμβάνοντας το πεντάχορδο της βάσης επί το οξύ:

	πεντάχορδο					πεντάχορδο			
		τετράχορδο		Τόνος		τετράχορδο	1	Τόνος	١
									7
	6	18	6	12	6	18	6	12	
7	: (້	Γ Δ	λ. χ	. 2	, , , , , , , , , , , , , , , , , , ,	γ′ 1	τ,	<u> </u>
ر	ر ح	لا ح	<i>ر</i>	ح ح	<i>ر</i> د	3	<i>ر</i> ک	' ر	_

ΙΙΙ.4.6. Πεντάχορδο Μαχούρ (ή Τσαργκιάχ)

Όπως είδαμε, η φυσική τοποθέτηση του Μαχούο είναι στο Νεβά (Sol):



Μπορούμε εξίσου να το φανταστούμε θεμελιωμένο στο Ραστ:



αν και πλησιέστερη προς τη μουσική πράξη είναι η τοποθέτησή του στο Γκερντανιέ (ή Κιρντάν):



Σ' αυτή την τελευταία θέση, ανάλογα με όσα επισημάναμε στα περί τετραχόρδου Μαχούρ, αντιστοιχεί προς το πεντάχορδο του Τρίτου ήχου, όταν αυτός θεμελιώνεται στη φυσική του βάση, που είναι το άνω Νη.

Η άλλη εκδοχή της δομής αυτής, το πεντάχορδο Τσαργκιάχ θεμελιώνεται στην ομώνυμη βαθμίδα (Fa):

ΟΙ ΥΠΟΜΟΝΑΔΕΣ ΤΩΝ ΚΛΙΜΑΚΩΝ





Με την τοποθέτηση αυτή αντιστοιχεί προς το πεντάχορδο των ήχων Τρίτου και Βαρέως εκ του Γα.

(β) Με τον τόνο υποκείμενο

ΙΙΙ.4.7. Πεντάχορδο Νεβεσέρ (ή Νικρίζ)

Το πεντάχορδο αυτό είναι συνώνυμο των δύο μακάμ, στα οποία δίδει γένεση, του Νεβεσέρ και του Νικρίζ, τα οποία θα γνωρίσουμε. Παράγεται από το τετράχορδο Χιτζάζ, αν προστεθεί ένας τόνος κάτω από τη βάση του:



Το τετράχορδο αντιστοιχεί στο ιδίωμα του Πλαγίου Τετάρτου ήχου που ο Σ. Καράς ορίζει ως Πλάγιο του Δ' σκληρό χρωματικό. 10 Ο ήχος αυτός χρησιμοποιεί μεικτή κλίμακα, κατά το διάγραμμα: $^{7}\text{Hxoc} \stackrel{?}{\text{n}} \stackrel{?}{\text{N}} \text{NH} \not$

Το ίδιο πεντάχορδο, και με το ίδιο όνομα, μπορεί να θεμελιωθεί στο Sol (Χιτζάζ πάνω στο La):



και



^{10.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, ό.π., Θεωρητικόν Β΄, σ. 91.



καθώς επίσης και στο Fa (Χιτζάζ πάνω στο Sol):



Οι δύο αυτές περιπτώσεις αντιστοιχούν είτε σε μετάθεση της βάσης του τρόπου, αντίστοιχη της δυτικής μετατροπίας, είτε σε παροδική συμπεριφορά του μακάμ. Αν όμως η βάση μετατεθεί στο Δουγκιάχ (Re), τότε η δομή κάνει χρήση της βαθμίδας Χισάρ (Sol \sharp):*



Στην περίπτωση αυτή, τόσο το πεντάχορδο όσο και το μακάμ που γεννιέται από αυτή την τοποθέτηση, και το οποίο θα εξετάσουμε στο σχετικό κεφάλαιο, παίρνουν το όνομα **Χισάρ**.

ΙΙΙ.4.8. Πεντάχορδο Ναζντί

Το πεντάχορδο αυτό δεν συνιστά συστηματική δομή· αντιστοιχεί περισσότερο σε τροπική συμπεριφορά, και, μάλιστα, σπάνια στη σημερινή μουσική πραγματικότητα της Μεσογείου. Το Ναζντί προκύπτει, αν στο τετράχορδο Ραστ προστεθεί ένας υποκείμενος τόνος. Όπως είναι επόμενο, φυσική βάση του είναι το Fa, με τοποθέτηση του τετραχόρδου Ραστ επί του Sol:



Σε αρκετές περιπτώσεις, η συμπεριφορά του Πλ. Δ' της βυζαντινής μουσικής εμφανίζει φαινόμενο παρόμοιο, όταν τριφωνεί παροδικά μέσα στο μέλος. Ας δούμε ένα παράδειγμα. Στο μέλος που ακολουθεί, οι δύο πρώτες φράσεις είναι σε Πλάγιο του Δ' , με ισοκράτημα στο $N\eta$:



^{*}Σημείωση του επιμελητή

Η δομή αυτή εμφανίζεται στην κορυφή της κλίμακας Χισάρ. Στη βάση της υπάρχει πεντάχορδο Μπεγιατί με αυξημένη την 4η βαθμίδα (Σολ \sharp = Χισάρ) ως έλξη προς τη βαθμίδα La (Χουσεϊνί).

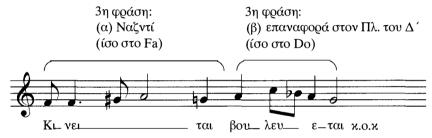








Ο τροπικός ειρμός, όμως, διακόπτεται παροδικά σε μια φράση που πραγματώνει τη συμπεριφορά Ναζντί:



Και, φυσικά, το μέλος επιστρέφει στην κανονική τροπική δομή, κάτι που στην πράξη θα δηλωθεί από την επανατοποθέτηση του ισοκρατήματος στο Νη.

Όπως είδαμε ως τώρα, οι περισσότερες υπομονάδες είναι τετράχορδα είτε παράγονται από τετράχορδα. Αυτό κάνει και ορισμένους συγγραφείς να ονομάζουν το σύστημα των ήχων και των μακάμ τετράχορδο γένος μουσικών τρόπων. 11 Δίπλα σ' αυτό το γένος υπάρχουν οι πεντατονικές δομές, που αφθονούν στις λαϊκές μουσικές των Μεσογειακών λαών, καθώς και ελάχιστες έντεχνες τροπικές δομές που συνδυάζουν χαρακτηριστικά του τετράχορδου γένους με το πεντατονικό. Αλλά με αυτές τις πεντατονικές και μεικτές δομές δεν θα ασχοληθούμε, καθώς δεν εντάσσονται στο πλαίσιο του βιβλίου αυτού.

ΙΙΙ.5. Άλλες παράγωγες δομές

Κατ' αναλογία με όσα λέχθηκαν προηγουμένως, μπορούμε ακόμη να διακρίνουμε τις ακόλουθες παράγωγες δομές:

ΙΙΙ.5.1. Πεντάχορδο Λεγέτου και πεντάχορδο Ιράκ

Ισχύουν εδώ όσα λέχθηκαν και στο περί του τετραχόρδου. Το πεντάχορδο αυτό, δηλαδή, είναι αναγνωρίσιμη λειτουργούσα υπομονάδα μόνο στις περιπτώσεις όπου ο ήχος συμπεριφέρεται ως Πλάγιος του Β΄ διατονικός, οπότε και στηρίζει τη μελωδική ανάπτυξη στη σχέση Βου-Ζω. Αντίστοιχα, πεντάχορδο Ιράκ είναι πεντάχορδο σε έκταση ελαττωμένης 5ης, που αντιστοιχεί στο πεντάχορδο Βου-Ζω ύφεση, του Λεγέτου.

^{11.} Βλ. π.χ. S. Mahdi, ό.π., σ. 46.



ΙΙΙ.5.2. Πεντάχορδα Σαμπά και Ράκμπ

Δεν είναι τίποτε άλλο παρά πεντάχορδα Μπεγιατί, στα οποία χαμηλώνει η 4η βαθμίδα κατά σκληρή ύφεση και μαλακή ύφεση αντιστοίχως:*



ΙΙΙ.5.3. Πεντάχορδο Σαζ-Καρ

Το πεντάχορδο αυτό προκύπτει από το πεντάχορδο Ραστ, αν οξύνουμε μόνιμα τη δεύτερη βαθμίδα:



Η δίεση αυτή παράγει μια χρωματική δομή ανάλογη προς αυτήν του Φρυγίου της αρχαίας ελληνικής μουσικής και, στην αραβική μουσική, αποτελεί τη βάση ενός και μόνου τρόπου, του ομώνυμου μακάμ Σαζ-Καρ. Ανάλογος ήχος στη βυζαντινή μουσική δεν υπάρχει απλώς, όπως επισημάναμε και στα περί χρωματικών ήχων του προηγούμενου κεφαλαίου, παρόμοιες δομές εμφανίζονται μόνο παροδικά, ως αποτέλεσμα έλξεων των ενδιάμεσων φθόγγων προς τους δεσπόζοντες. Θα πρέπει δε να πούμε ότι και στο ομώνυμο τουρκικό μακάμ παρόμοια συμπεριφορά έχει η δεύτερη βαθμίδα, ελκόμενη προς την τρίτη μόνο παροδικά.

ΙΙΙ.5.4. Πεντάχορδο Ζαουίλ

Αν επεκτείνουμε το τρίχορδο Μουστάαρ, που γνωρίσαμε στα προηγούμενα, κατά ένα τρίχορδο προς τα κάτω, παίρνουμε την ακόλουθη δομή:



Αυτό το πεντάχορδο ονομάζεται Ζαουίλ και δεν είναι άλλο από το Ράστ, στο οποίο η βαθμίδα Fa οξύνεται μόνιμα προς το Sol. Και αυτή η δομή αντιστοιχεί σε παροδική συμπεριφορά του ήχου $\Pi\lambda$. του Δ' της βυζαντινής μουσικής, στην περίπτωση ανιούσας κίνησης προς το Δ ι, προς το οποίο έλκεται το Γ α.

^{*}Σημείωση του επιμελητή

Με βάση τα δεδομένα της πράξης, το Σαμπά εκτελείται με μαλακά διαστήματα και έτσι τα δύο πεντάχορδα, παρά τον θεωρητικό διαχωρισμό τους, στην ουσία ταυτίζονται.





ΙΙΙ.5.5. Τρίχορδα παράγωγα

Όπως είναι εύκολο να φανταστούμε, αν από ένα τετράχορδο αφαιρέσουμε την κορυφή του, προκύπτει ένα τρίχορδο που έχει τα ίδια δομικά χαρακτηριστικά με το αντίστοιχο τετράχορδο: Στην πραγματικότητα, ένα τρίχορδο παραπέμπει στο τετράχορδο που κλείνεται ανάμεσα στη βάση του και στη νότα που απέχει από τη βάση κατά καθαρή 4η προς τα πάνω. Έτσι, μολονότι σε ελάχιστες μόνο περιπτώσεις μετέχουν δομικά στην κατασκευή κλιμάκων τρίχορδα, άλλα από αυτά που επισημάναμε πιο πάνω στο κεφάλαιο αυτό, νομιμοποιούμαστε να μιλάμε για τρίχορδα που παράγονται από όσα τετράχορδα έχουν έκταση τέλειας 4ης.



 Ω_{ζ} εδώ είδαμε ένα μεγάλο πλήθος από υπομονάδες, με τη σύνθεση των οποίων παράγεται το μέγα πλήθος των διαφορετικών τροπικών σχημάτων και τροπικών συμπεριφορών που θα δούμε στα επόμενα κεφάλαια. Ας κάνουμε όμως μια βασική παρατήρηση. Η θεμελιώδης κλίμακα, από την οποία παράγονται όλες οι δομές, είναι η κλίμακα του Πλ. Δ ή Ραστ. Η κλίμακα αυτή στηρίζεται στη δομή:

Τετράχορδο Ραστ - Τόνος - Τετράχορδο Ραστ, ή, εξίσου,

Πεντάχορδο Ραστ - Τετράχορδο Ραστ.

Για την ανάπτυξη της συνολικής έκτασης σε δύο οκτάβες, προστίθεται ένα βαρύ τετράχορδο Ραστ (Sol κάτω από το πεντάγραμμο - Do) και υπερτίθεται ένα πεντάχορδο (Do μέσα στο πεντάγραμμο - Sol πάνω από το πεντάγραμμο). Διατρέχοντας τη συνολική αυτή έκταση, συναντάμε, επαναλαμβανόμενα, τη διαδοχή των δομών:

πεντάχορδο Ραστ - τετράχορδο Μπεγιατί - τρίχορδο Σεγκιάχ,

ή, αντίστοιχα για τη βυζαντινή μουσική:

πεντάχορδο ΙΙλ. Δ' - τετράχορδο A' ήχου - τρίχορδο Λεγέτου.

Όπως φαίνεται από τον πίνακα που ακολουθεί,

στη βαθμίδα Γεγκιάχ θεμελιώνεται πεντάχορδο Ραστ,

στη βαθμίδα Ασιράν θεμελιώνεται τετράχορδο Μπεγιατί,

στη βαθμίδα Ιράκ θεμελιώνεται τρίχορδο Σεγκιάχ,

στη βαθμίδα Ραστ θεμελιώνεται πεντάχοςδο Ραστ,

στη βαθμίδα Δουγκιάχ θεμελιώνεται τετράχορδο Μπεγιατί,

στη βαθμίδα Σεγκιάχ θεμελιώνεται τρίχορδο Σεγκιάχ,

στη βαθμίδα Νεβά θεμελιώνεται πεντάχορδο Ραστ,

στη βαθμίδα Χουσεϊνί θεμελιώνεται τετράχορδο Μπεγιατί,

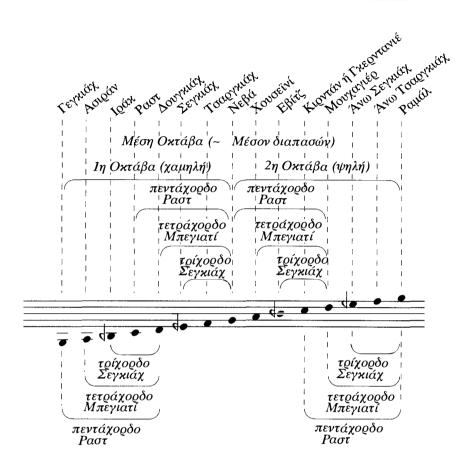
στη βαθμίδα Εβίτζ θεμελιώνεται τρίχορδο Σεγκιάχ,

στη βαθμίδα Κιοντάν θεμελιώνεται πεντάχοοδο Ραστ,

στη βαθμίδα Μουχαγιές θεμελιώνεται τετράχοςδο Μπεγιατί,

στη βαθμίδα άνω Σεγκιάχ θεμελιώνεται τρίχορδο Σεγκιάχ.





Είναι αυτές, λοιπόν, οι τρεις δομές που σχεδόν ποτέ δεν απουσιάζουν από τα παράγωγα τροπικά σχήματα. Κι αυτό ερμηνεύει τη θέση τους ως θεμελιωδών τροπικών υπομονάδων και τη μεγάλη θεωρητική και πρακτική σπουδαιότητά τους μέσα στα μουσικά συστήματα της μεσογειακής μουσικής, κάτι που επισημάναμε και στα προηγούμενα. Στην πραγματικότητα, τα Ραστ, Μπεγιατί και Σεγκιάχ, συνιστούν το καθένα ολόκληρη οικογένεια διαφορετικών τρόπων, τα σημαντικότερα μέλη των οποίων θα γνωρίσουμε στα επόμενα.







ΙΙΙ.6. Ο συμβολισμός των υπομονάδων

Για τις υπομονάδες που εξετάσαμε ως εδώ, θα χρησιμοποιούμε στα επόμενα τα εξής σύμβολα:

Υπομονάδα	Σύμβολο
Τρίχορδο	3
Τετράχορδο	4
Πεντάχοδο	5

Οι ονομασίες των υπομονάδων θα συμβολίζονται με τις ακόλουθες συντομεύσεις, σε αλφαβητική σειρά:

Σύμβολο	Όνομα	Σύμβολο	Όνομα
[A]	Ατζέμ	[O]	Ουσάκ
[E]	Εβιτζαρά	[PK]	Ράκμπ
[Z]	Ζαουίλ	[P]	Ράστ
[K]	Κιουοντί	$[\Sigma Z]$	Σαζ-Κάο
$[\Lambda]$	Λέγετος	$[\Sigma A]$	Σαμπά
[MX]	Μαχούο	$[\Sigma K]$	Σαμπά-κιουοντί
$[M\Sigma]$	Μουστάαρ	$[\Sigma]$	Σεγκιάχ
[M]	Μπεγιατί	$[\Sigma X]$	Σεχνάζ
$[M\Pi]$	Μπουσελίκ	[T]	Τσαργκιάχ
[NZ]	Ναζντί	[X]	Χιτζάζ
[NE]	Νεβεσέο	[XP]	Χισάο
[NK]	Νικοίζ	$[X\Sigma]$	Χουσεϊνί
[N]	Νιχαβέντ		

Παραδείγματα: 4-O = τετράχορδο Ουσάκ, 5-NE = πεντάχορδο Νεβεσέρ, 4-MX = τετράχορδο Μαχούρ, κ.ο.κ.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΥ

Οι ήχοι της βυζαντινής μουσικής

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί, οι ήχοι εξετάζονται κυρίως από την τροπική συμπεριφορά τους. Οι σελίδες που ακολουθούν, λοιπόν, δεν απευθύνονται σε αρχαρίους που επιθυμούν να μάθουν βυζαντινή μουσική, αλλά, είτε σε εκείνους που γνωρίζουν βυζαντινή μουσική και θέλουν να εμβαθύνουν στη λειτουργία του τροπικού συστήματός της είτε σε εκείνους που ενδιαφέρονται μόνο για την τροπική υπόσταση της εκκλησιαστικής μας μουσικής είθε οι τελευταίοι να αποκτήσουν ενδιαφέρον και για τη σπουδή της βυζαντινής μουσικής σε όλο της το εύρος. Έτσι, μερικοί όροι αναφέρονται ως δεδομένοι, ενώ γίνεται χρήση των ελάχιστων δυνατών συμβόλων από τον εξοπλισμό της βυζαντινής μουσικής γραφής. Τα δε μουσικά παραδείγματα δίδονται κυρίως σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, ενώ παραπέμπεται ο αναγνώστης σε κυκλοφορούσες εκδόσεις για το αντίστοιχο κείμενο σε βυζαντινή παρασημαντική.

Ι. Ο Ο ισμός του Ήχου

Ποιν περάσουμε άμεσα στον προσδιορισμό της φύσης και των ιδιοτήτων του ήχου, ας σταχυολογήσουμε μερικούς ορισμούς από διαφόρους παλαιούς θεωρητικούς της βυζαντινής μουσικής. Οι απόψεις που ανθολογούνται αναφέρονται όλες στο μουσικό σύστημα όπως αυτό καθορίστηκε μετά τη μεταρρύθμιση της παλαιάς γραφής από τους περίφημους τρεις Διδασκάλους, τους: Χρύσανθο τον εκ Μαδύτων, Γρηγόριο Πρωτοψάλτη και Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα. Είναι δηλαδή όλες προσαρμοσμένες στη λεγόμενη Νέα Αναλυτική Μέθοδο, την οποία και εφαρμόζουμε ώς στις μέρες μας.

Ας αρχίσουμε από τις παλαιότερες:

Ο Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων στην Εισαγωγή του (1821), αναφέρει στο "Περί Ήχων" κεφάλαιο, απλώς, ότι "Ήχους παρέδωσαν ημίν οι Εκκλησιαστικοί Μουσικοί οκτώ...". 1

Ο ίδιος, στο Θεωρητικό του (1832) προσπαθεί να εξετάσει το φαινόμενο του ήχου διεξοδικότερα και γράφει διαδοχικά τα εξής:

"Ήχος εἶναι ψόφος ὅστις ἐκπίπτει ἀπὸ ἔμψυχα καὶ ἀπὸ ἄψυχα σώματα..."2

Κι αφού εξετάσει τις ιδιότητες του ήχου γενικά, έρχεται στον μουσικό ήχο και σημειώνει:

"Ἰδιαίτερον δὲ κατὰ τοὺς Μουσικοὺς, ἦχος εἶναι κλίμαξ συστηματική, δι' ἦς ὡρισμένως ὁδεύοντες, ἀπεργάζονται τὴν μελωδίαν. Ἡγουν ὁ ἦχος εἶναι μία κλίμαξ τῶν συστημάτων, εἰς τὴν ὁποίαν περιπατοῦντες οἱ μουσικοὶ διορισμένως, ἥγουν ἀρχόμενοι

^{1.} Χρύσανθος, Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής, Παρίσι 1821, σ. 24.

^{2.} Χούσανθος, Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής, Τεργέστη 1832, παρ. 278, σ. 123.





ὰπὸ ὁητοὺς φθόγγους, καὶ διατρίβοντες εἰς ὁητοὺς φθόγγους, φυλάττοντες καὶ ὁπτὰ διαστήματα, καὶ εἰς ὁητοὺς φθόγγους καταλήγοντες, ποιοῦσι τὴν μελωδίαν ὁ δὲ τούτων διορισμὸς ἐγένετο παρὰ τῶν ἀρχαίων μουσικῶν."³

""Ηχος εἶναι ἰδέα μελωδίας, συνισταμένη εἰς τὴν ἕξιν τοῦ γινώσκειν, τίνας μὲν τῶν φθόγγων ἀφετέον, τίνας δὲ παραληπτέον καὶ ἀπὸ τίνος τοῦ ἀρκτέον, καὶ εἰς δν καταληκτέον." 4

Και καταλήγει:

"Άπὸ τὸν ἡμέτερον ἦχον ἢ ουδέν, ἢ ὁλίγον διαφέρει ἐκεῖνο ἄπερ οἱ παλαιοὶ ἀνόμαζον, Τρόπον, Εἶδος, Σχῆμα καὶ Τόνον..." 5

Στο Θεωρητικό του Κυριακού Φιλοξένους (1859) υιοθετείται ο ορισμός του Χρυσάνθου⁶ με μια τροποποίηση που έχει μάλλον αποσαφηνιστικό χαρακτήρα: αντί του "...ήχος είναι κλίμαξ συστηματική..." γράφει "... Ὁ ἡχος είναι μία κλίμαξ τῶν συστημάτων...".⁷

Στη Στοιχειώδη Διδασκαλία της Πατριαρχικής Επιτροπής (1888) σημειώνεται:

- "..."Απαντα τὰ μέλη τῆς ἱερᾶς ἡμῶν ὑμνογραφίας.. ὑπό τὴν ἔποψιν... τῆς τονικῆς βάσεως, ὑπάγονται εἰς ὀκτώ κυρίους ἤχους...",8 και
- "•Ηχός ἐστὶ πορεία μέλους ώρισμένα ἔχοντος βάσιν, διαστήματα, δεσπόζοντας φθόγγους καὶ καταλήξεις...".9

Αργότερα, ο Θεόδωρος Φωκαεύς στην Κρηπίδα του (1902) σημειώνει :

"Ερώτησις: Ποῖος λοιπὸν ψάλλει ἐπιστημονικῶς καὶ μὲ τέχνην;

Άπάντησις: Έχεῖνος ὁ ὁποῖος ἢξεύρει ἀλανθάστως τοὺς κανόνας τῆς Μουσικῆς κατὰ τὴν φύσιν καὶ τὰ ἰδιώματα τῶν ἤχων, καὶ προφέρει τὸ μέλος κανονικῶς προσηρμοσμένον εἰς τὴν φύσιν τοῦ ψαλλομένου ἤχου...", 10 και παρακάτω: 11

"Ερώτησις: Τί εἶναι ἦχος εἰς τὴν Μουσικὴν;

Άπάντησις: Ήχος εἶναι κατὰ τοὺς Μουσικοὺς τρόπος τακτικῆς διαδοχῆς ἐμμελῶν φθόγγων διωρισμένως οὕτω πως ἀπὸ τοὺς παλαιοὺς, ἀπὸ τὸν όποῖον τρόπον τὸ προφερόμενον μέλος ἀνομάσθη ἦχος, ἢ εἶναι μία συστηματική Κλίμαξ..." και συνεχίζει με τον ορισμό του Χρυσάνθου που είδαμε.

Όπως είναι φανερό από τα παραπάνω, ενιαίος και καθολικής αποδοχής ορισμός του ήχου δεν έχει διατυπωθεί ώς τις αρχές του 20ού αιώνα. Χαρακτηριστικό της δυσκολίας που έχουν οι θεωρητικοί να περιγράψουν το φαινόμενο "Ήχος" είναι και το ακόλουθο απόσπασμα του Παναγιώτη Κηλτζανίδου, ο οποίος στην Πρακτική Διδασκαλία του (1881) αποπειράται να προσδιορίσει το μακάμ σε σχέση με τον ήχο και καταλήγει να ορίζει δια του οριζομένου: "...οί τῶν 'Αραβοπερσῶν ήχοι καὶ οἱ ἐξ αὐτῶν παραγόμενοι,

^{3.} Χρύσανθος, ό.π., παρ. 281, σ. 124.

^{4.} Χρύσανθος, ό.π., παρ. 282, σ. 125.

^{5.} Χούσανθος, ό.π., παρ. 283, σ. 125.

Χρύσανθος, ό.π., παρ. 281, σ. 124.

^{7.} Κ. Φιλοξένης, Θεωρητικόν στοιχειώδες της μουσικής, Κων/πολη 1859, σ. 14, σημ. (α).

^{8.} Πατριαρχική Επιτροπή, Στοιχειώδης Διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής, Κων/πολη 1888, σ. 44.

^{9.} Πατριαρχική Επιτροπή, ό.π., σ. 49.

^{10.} Θ. Φωκαεύς, Κρηπίς του Θεωρητικού και Πρακτικού της εκκλησιαστικής μουσικής, Αθήνα 1902, σ. 5.

^{11.} Θ. Φωκαεύς, ό.π., σ. 35-36.





πλέον τῶν ἑκατόν, τοὺς ὁποίους οὖτοι ἐν τἢ γλώσση αὐτῶν καλοῦσι M α κ ά μ ι α...". ¹² Δηλαδή, μακάμι είναι ο Αραβοπερσικός ήχος, και, κατ' αναλογία, ήχος είναι το βυζαντινό μακάμι (!...).

Μέσα στους παραπάνω ορισμούς, ωστόσο, μπορούμε να ανακαλύψουμε τα στοιχεία που οι συγγραφείς θεωρούν προσδιοριστικά του ήγου:

- (α) Ο ήχος χαρακτηρίζεται από μια κλίμακα.
- (β) Η κλίμακα αυτή προσδιορίζεται από φθόγγους που είναι δεδομένοι και καθορίζονται από ρητές αναλογίες. Κατά συνέπεια, η κλίμακα προσδιορίζεται και από δεδομένα μεταξύ των διαφόρων βαθμίδων της διαστήματα.
- (γ) Επιπλέον, στα πλαίσια αυτής της κλίμακας πραγματώνονται τα διάφορα θεωρητικά συστήματα, οι συνδυασμοί δηλαδή των διαφόρων διαστημάτων σε μεγαλύτερες του βήματος μονάδες.
- (δ) Πέρα όμως από τη δομή της κλίμακας του ήχου, υπάρχει και μια ιδιαίτερη φύση στη μελωδία που αναπτύσσεται σε κάθε ήχο, και που έχει συγκεκριμένα για κάθε ήχο χαρακτηριστικά. Μια φύση η οποία εξαρτάται από τον τρόπο που αξιοποιούνται οι βαθμίδες της κλίμακας.

Είναι φανερό ότι οι παραπάνω συγγραφείς απευθύνονται σε εκκλησιαστικούς μουσικούς, οι οποίοι ξέρουν καλά τι σημαίνει ήχος κι ας μην μπορούν να το εκφράσουν με σαφήνεια. Έτσι, δεν αναλίσκονται προκειμένου να ορίσουν εξαντλητικά την έννοια του ήχου. Ωστόσο, από τα παραπάνω μπορεί να συναχθούν οι δύο άξονες που συνιστούν έναν ορισμό του ήχου. Οι άξονες αυτοί είναι (1) η τροπική δομή, που αντιστοιχεί στους φθόγγους, τη μεταξύ τους διάταξη και τις μεταξύ τους λειτουργικές σχέσεις, και (2) η μελική συμπεριφορά, που αντιστοιχεί στη λειτουργική αξία του κάθε φθόγγου της κλίμακας κατά την εξέλιξη του μέλους.

Πάντως, η δυσκολία ενός ορισμού του μουσικού τρόπου που να τυγχάνει καθολικής αποδοχής δεν είναι ίδιο των Ελλήνων το ίδιο παρατηρεί κανείς σε αντίστοιχες περίδδους και στους Δυτικούς θεωρητικούς. 13

Οι νεότεροι Έλληνες θεωρητικοί, κατά κανόνα, κατά τον ορισμό του ήχου δίδουν το κύριο βάρος στη μελική συμπεριφορά. Σταχυολογώ μερικές απόψεις:

- "...Τὰ μέλη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ψάλλονται κατὰ διαφόρους τρόπους διακρινομένους ἀλλήλων ἐξ ώρισμένων στοιχείων, ἄτινα δημιουργοῦν διάφορον ἄκουσμα. Οἱ διάφοροι τρόποι καθ' οῦς ψάλλονται τὰ μέλη ὀνομάζονται ἤχοι. Οἱ ἤχοι εἶναι ὀκτώ...". 14
- "…"Εκαστον ἀσμα τῆς Β.Μ. ἀκολουθεῖ τάξιν τινὰ καθ' ώρισμένην κλίμακα, ἡ ὁποία ἔχει ἰδίαν βάσιν καὶ ἰδίαν πορείαν. Αἱ τάξεις αὕται εἶναι ὀκτώ καὶ ὀνομάζονται "Ηχοι…". 15

^{12.} Π. Κηλτζανίδης, Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους, Κων/πολη 1881, ανατύπωση Θεσσαλονίκη 1978, προλεγόμενα, ζ΄.

^{13.} Βλ. χαρακτηριστικά A. Auda, Les modes et les tons de la musique et specialement de la musique medievale, Βρυξέλλες 1930, ιδίως σ. 17-22.

^{14.} Ι.Δ. Μαργαζιώτης, Θεωρητικόν βυζαντινής μουσικής, Αθήνα 1958, σ. 34.

^{15.} Σ. Καψάσκης, Μικρόν Θεωρητικόν της βυζαντινής μουσικής, Αθήνα 1946, σ. 32.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΥ





- "..." Ωστε ήχος εἶναι ἴδιος τρόπος κατὰ τὸν ὁποῖον προβαίνει τὸ μέλος μὲ ώρισμένα διακριτικὰ χαρακτηριστικὰ...". 16
- "...Κάθε γένος ἐν συνεχεία περιλαμβάνει καὶ μίαν χαρακτηριστικὴν ὁμάδα μουσικῶν μοτίβων. Ὁ τρόπος καὶ ὁ χαρακτήρας τοῦ μοτίβου ὸνομάζεται εἰς τὴν Ἑκκλ. Μουσικὴν †Ηχος..." ¹⁷ και
- "... Ήχος εἰς τὴν Ἑκκλ. Μουσικὴν σημαίνει χαρακτηριστικὴν πορείαν μέλους, ἡ ὁποία ἔχει ὡρισμένα βασικὰ διακριτικὰ γνωρίσματα ...". 18

Έτσι, ο πληρέστερος ορισμός απ' όσους έχουν δοθεί είναι αυτός του Σίμωνα Καρά, ο οποίος τον διακρίνει συγχρόνως σε δύο επίπεδα, αυτό του τροπικού συστήματος και αυτό της μελικής συμπεριφοράς:

"'Ηχος, υπό τὴν έννοιαν τοῦ μουσικοῦ τρόπου, εἶναι σύστημα ἐξ ὀκτώ φθόγγων καὶ ἐπτὰ διαστημάτων (ἐπτάκις διαστατόν) εἰς ἔκτασιν τοῦ διαπασών.

Ήχος δέ, κατά τοὺς ψαλμωδοὺς, εἶναι 'ἰδέα', δηλαδή ἰδιαίτερον ἄκουσμα, μέλους, ἔχοντος ώρισμένα: βάσιν, διαστήματα, δεσπόζοντας φθόγγους, μελωδικὰς ἔλξεις καὶ καταλήξεις πάντα δὲ ταῦτα καλοῦνται τῶν ἤχων συστατικά....". 19

Η μόνη ένσταση που θα μπορούσε να έχει κανείς στον ορισμό αυτόν αφορά την έκταση του ήχου, αφού υπάρχουν στη μουσική πράξη και πολλές πραγματώσεις που υπερβαίνουν την έκταση της οκτάβας. Και μάλιστα, η επέκταση της βασικής κλίμακας γίνεται κατά κανόνα και πάνω από την κορυφή και κάτω από τη βάση, κατά υπομονάδες της βασικής κλίμακας.

Ας αρατήσουμε λοιπόν μια τέτοια εικόνα, και ας δούμε παραπέρα τα "συστατικά" που μας λέει ο ορισμός. Τα συστατικά αυτά κατά σειρά είναι τα εξής:

ΙΥ.1.1. Η βάση της κλίμακας του ήχου

Η βάση είναι ο φθόγγος πάνω από τον οποίο αναπτύσσεται η κλίμακα του ήχου. Έχοντας υπόψη τη θεμελιώδη διαδοχή Νη-Νη΄, που αποτελεί και το βασικό τροπικό σχήμα, κάθε ήχος μπορεί να θεμελιώνεται σε διαφορετική νότα, αξιοποιώντας έτσι μια διαφορετική τροπική δομή. Στην πραγματικότητα, η βυζαντινή μουσική χρησιμοποιεί ένα μηχανισμό περιγραφής του τροπικού συστήματος, ο οποίος είναι αρκετά οικονομικότερος απ΄ αυτόν των ισλαμικών συστημάτων της Ανατολικής Μεσογείου. Αν π.χ. ένας ήχος με συγκεκριμένη τροπική δομή και βάση π.χ. το μέσο Δι (~ Sol μέσα στο πεντάγραμμο) χαρακτηρίζεται ως Τέταρτος ήχος, τότε και ήχος που έχει βάση το κάτω Δί (~ Sol κάτω από πεντάγραμμο) χαρακτηρίζεται ως Τέταρτος ήχος, και οι ιδιαιτερότητές του σε σχέση με τον προηγούμενο προσδιορίζονται από έναν επιπλέον χαρακτηρισμό· στην προκειμένη περίπτωση π.χ. "Ήχος Τέταρτος Αντίφωνος". Αντιθέτως, οι Άραβες και οι Τούρκοι σημαίνουν ως διαφορετικά το μακάμ που θεμελιώνεται στο Νεβά (~ άνω Sol) και αυτό που θεμελιώνεται στο Γεγκιάχ (~ κάτω Sol).

^{16.} Ανδρέας Μοναχός Αγιορείτης, Συνοπτική θεωρία εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής, γ΄ έκδ. Θεσσαλονίκη 1979, σ. 50.

^{17.} Α.Ε. Αλυγιζάκης, Θέματα εκκλησιαστικής μουσικής, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 163.

^{18.} A.E. Αλυγιζάχης, ό.π., σ. 164.

^{19.} Σ.Ι. Καράς, Μέθοδος ελληνικής μουσικής: Θεωρητικόν Α΄, Αθήνα 1982, σ. 223.





Οφείλουμε πάντως να διευχοινήσουμε ότι, στην αραβική και την τουρκική μουσική, οι βάσεις των μακάμ εξαντλούνται συνήθως μέσα στην έκταση Γεγκιάχ (\sim κάτω Sol) - Τσαργκιάχ (\sim Fa μέσα στο πεντάγραμμο). Έτσι, με μόνη την εξαίρεση του αραβικού μακάμ Ζαουκί Ταράμπ, το οποίο θεμελιώνεται στο κάτω Fa και είναι ακοιβώς αντίφωνο προς το μακάμ Τσαργκιάχ (βλ. κεφ. V, παρ. 10.1), στη πράξη δεν συναντάμε μακάμ των οποίων οι βάσεις να απέχουν οκτάβα.

Αλλά και στη βυζαντινή μουσική, όφοι όπως "αντίφωνος" ή "επτάφωνος", δηλώνουν, συνήθως, όχι αυτόνομο ήχο όσο κάποια ειδική τροπική συμπεριφορά του κανονικού ήχου, η οποία και αναιρείται γενικά στην τελική κατάληξη της μελωδίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο βαρύς επτάφωνος του μαλακού διατόνου, 20 0 ο οποίος κινείται συστηματικά γύρω και πάνω από το Zω΄, καταλήγει όμως στο κάτω Zω.

Χρησιμοποιώντας, λοιπόν, η βυζαντινή μουσική τέτοιους πρόσθετους προσδιορισμούς, μερικούς από τους οποίους ήδη αναφέραμε (όπως π.χ. επτάφωνος, δίφωνος, τρίφωνος, μέσος, πλάγιος κ.ο.κ.) καταφέρνει να σημάνει τα ειδικά χαρακτηριστικά των ήχων και, όπως θα δούμε, και την ειδική τους μελική συμπεριφορά. Έτσι, δεν έχει ανάγκη από βάσεις περισσότερες από αυτές που αντιστοιχούν στο λεγόμενο μέσο διαπασών, στην ελάχιστη μέση έκταση δηλαδή μιας φυσιολογικής ανδρικής φωνής. Η έκταση αυτή ορίζεται από το κάτω Ζω ώς το μέσο Κε:



Θα δούμε λίγο αργότερα ποιοί ακριβώς ήχοι θεμελιώνονται στην κάθε βαθμίδα.

ΙΥ.1.2. Τα διαστήματα της κλίμακας του ήχου

Τα διαστήματα της κλίμακας κάθε ήχου και η μεταξύ τους διάταξη είναι απολύτως καθορισμένα και αποτελούν διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου ήχου. Τα διαστήματα αυτά δηλώνονται από την φθορά που προηγείται κάθε κομματιού. Για τις διάφορες φθορές θα μιλήσουμε λίγο αργότερα, στα περί των μαρτυριών των ήχων.

Η βάση και τα διαστήματα του ήχου είναι συστατικά του βασικού τροπικού σχήματος που χρησιμοποιεί αυτός. Τα επόμενα συστατικά έχουν κυρίως σχέση με τη μελωδική συμπεριφορά του ήχου.

ΙΥ.1.3. Οι δεσπόζοντες φθόγγοι

Οι δεσπόζοντες φθόγγοι είναι οι βαθμίδες εκείνες της κλίμακας που δίδουν το βασικό "χρώμα" του ήχου. Στις περισσότερες των περιπτώσεων, ως δεσπόζοντες φθόγγοι λειτουργούν οι βαθμίδες που συνιστούν τη συγχορδία της βάσης του ήχου. Αλλά

^{20.} Βλ. παρακάτω παρ. IV.4.9





δεν είναι μόνο αυτοί, καθώς η μελωδική συμπεριφορά του ήχου εξαρτάται και από τον τρόπο εσωτερικής διαίρεσης της κλίμακας του ήχου σε υπομονάδες. Ας αναφέρουμε ως παράδειγμα το τροπικό σχήμα που θεμελιώνεται στο Πα:

π q		6 2	J.	า ว		Ÿ		× q		で え		11 λ.		π q
	10		8	L	12		12		10		8		12	
πq		6 %	J.	า ใ		}(% •		x ë /_		な え		11 V		π΄ q

Αυτό, ανάλογα με τον ήχο που το χρησιμοποιεί, μπορεί να υποδιαιρείται σε δύο όμοια τετράχορδα χωρισμένα (Πα-Δι και Κε-Πα΄, κάτω μέρος του διαγράμματος), ή δύο ανόμοια τετράχορδα ενωμένα (Πα-Δι, Δι-Νη΄, άνω μέρος του διαγράμματος). Στην πρώτη περίπτωση, δεσπόζοντες φθόγγοι είναι οι Πα-Γα-Κε-Πα΄, ενώ στη δεύτερη Πα-Δι-Zω΄-Πα΄.

ΙΥ.1.4. Μελωδικές έλξεις

Κατά γενικό κανόνα, οι δεσπόζοντες φθόγγοι είναι βαθμίδες σταθερές και αμετακίνητες αντίστοιχες προς τους "εστώτες" φθόγγους των αρχαίων κλιμάκων. ²¹ Κατά κανόνα, επίσης, στους μαλακούς διατονικούς ήχους τουλάχιστον, οι υπόλοιποι φθόγγοι έλκονται προς τους πλησιέστερους εστώτες. Το ποιοι φθόγγοι και πώς έλκονται εξαρτάται από τον ήχο, το μέρος του μέλους και τη φορά κίνησης της μελωδίας. Αν αναφερθούμε στο προηγούμενο παράδειγμα και στην υποδιαίρεση σε ανόμοια τετράχορδα (κάτω μέρος), οι μελωδικές έλξεις, που είνα πιθανό να παρατηρήσουμε σε ανιούσα κίνηση, είναι οι ακόλουθες:

π 6 Γ Δ η λ ηη Δ 10 8 12 6 Γ λ η η η

όσο κινούμαστε στο βαρύ τετράχορδο και

χι <u> </u>	-					
11 1	Ä		х q		ζ΄ λ	<u>1</u> 1
12		12		10		8
η η η η η η η η η η η η η η η η η η η	. Δ. Δ. Δ.					

αν περάσουμε στο οξύ τετράχορδο.

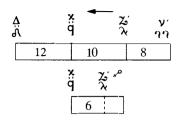
^{21.} Βλ. Κλεωνίδης, Εισαγωγή Αρμονική, 4, 5-7, στο Αθ. Σιαμάκης (επιμ.), Κλεωνίδου Εισαγωγή Αρμονική, Θεσσαλονίκη 1990.







Αντίστοιχα, σε κατιούσα κίνηση:



Σε κατιούσα κίνηση, δηλαδή, οι μεν κινητές βαθμίδες επανέρχονται στη φυσιολογική τους θέση, ενώ το Ζω (αντίστοιχο του Si μέσα στο πεντάγραμμο, ελαφρά χαμηλωμένου) έλκεται προς το Κε.

Εδώ θα πρέπει να τονίσουμε ότι, σε όλες τις μαλακές διατονικές κλίμακες της Ανατολικής Μεσογείου (σε όλες τις κλίμακες δηλαδή που χρησιμοποιούν τις βαθμίδες Si και Mi χαμηλωμένες), ανεξάρτητα από εθνικότητα και από τοπικές ιδιαιτερότητες, η νότα Si μέσα στο πεντάγραμμο (δηλαδή Εβίτζ ή άνω Zω), όταν δεν δηλώνεται εξαρχής διαφορετικά, είναι ευαίσθητη στη φορά της κίνησης της μελωδίας: σε ανιούσα κίνηση που ξεπερνάει το Si, παραμένει φυσική (ενν. χαμηλωμένη)· σε κατιούσα κίνηση, παίρνει ύφεση και η ελάσσων κατιούσα 3η La - Do γίνεται διαδοχή Ημιτόνιο-Τόνος. Το ίδιο συμβαίνει κατά κανόνα και όταν η μελωδία ανεβαίνει μέχρι το Si χωρίς να το υπερβαίνει.

Το χαρακτηριστικό αυτό, που το έχουν σχεδόν χωρίς εξαίρεση όλοι οι μαλακοί τρόποι, σηματοδοτεί μια τελείως ιδιάζουσα μουσική συμπεριφορά τους που σχετίζεται άμεσα με τη διαίρεση της κλίμακας σε υπομονάδες, κατά την έκταση των οποίων και πραγματώνεται η σύνθεση ή ο αυτοσχεδιασμός. Αλλά, αφού το Si είναι γενικά διαφορετικό σε ανάβαση (Si \) και σε κατάβαση (Si \), ένας μαλακός τρόπος χρησιμοποιεί στην πραγματικότητα δύο διαφορετικές κλίμακες, μια για την ανάβαση που θα τη λέμε ανιούσα, και μια άλλη για την κατάβαση, την κατιούσα. Κινήσεις ανιούσες, συνεπώς, έχουν διαφορετικό χρώμα από κινήσεις κατιούσες. Και αν υποθέσουμε ότι μια σύνθεση ή ένας αυτοσχεδιασμός ξεκινά ανεβαίνοντας πάνω από την τονική και τελειώνει καταλήγοντας με κατιούσα κίνηση στην τονική (κάτι που πραγματικά συμβαίνει στις περισσότερες περιπτώσεις), τότε μπορούμε να πούμε ότι η αρχή μιας μελωδίας και το τέλος της έχουν διαφορετικό χρώμα.

Αν έχουν έτσι τα πράγματα, τότε η μουσική σύνθεση αποκτά μια διάταξη στον χρόνο. Ο χαρακτήρας της δηλαδή, που σχετίζεται άμεσα με το χρώμα και τη μουσική αξία του τρόπου, ανατρέπεται αν την παίξουμε ανάποδα, κάνοντας την ανιούσα κλίμακα κατιούσα και αντίστροφα. Στις περισσότερες περιπτώσεις, μάλιστα, μια παρόμοια αντιστροφή μας βγάζει τελείως εκτός συστήματος: αυτό που παίζουμε δεν είναι βυζαντινό ή ανατολικό ή βαλκανικό αλλά μάλλον "αγνώστου πατρός".

Ας δούμε ένα απλό παράδειγμα, απόσπασμα από ένα κράτημα (δηλαδή φωνητική σύνθεση πάνω σε συλλαβές χωρίς γραμματική σημασία) σε ήχο Πλ. Α΄:





Αν τη φράση αυτή την αντιστρέψουμε ως προς τον χρόνο, θα πάρουμε την εξής:



Παίζοντας διαδοχικά τις δύο αυτές φράσεις, καταλαβαίνουμε εύκολα ότι αντιστοιχούν σε διαφορετικούς χώρους, τουλάχιστον από αισθητικής πλευράς.

Η κινητικότητα λοιπόν των ενδιάμεσων βαθμίδων της κλίμακας, μέσω των μελωδικών έλξεων προς τους δεσπόζοντες φθόγγους, είναι στοιχείο το οποίο παίζει καθοριστικό ρόλο στη σύσταση του μελωδικού ύφους του κάθε ήχου.

ΙΥ.1.5. Μουσικές καταλήξεις

Όπως είναι γνωστό, το σώμα της βυζαντινής μουσικής απαρτίζεται στο μέγιστο μέρος του από μελοποιημένη θρησκευτική ποίηση. Ο βασικός στόχος της εκκλησιαστικής μελοποιίας είναι η υπηρέτηση του κειμένου και η προβολή προς τον ακροατή του μηνύματος που αυτό περιέχει. Έτσι, στη συντριπτική πλειοψηφία των εκκλησιαστικών συνθέσεων, η μορφολογία του μουσικού κειμένου προσαρμόζεται στον σημασιολογικό ειρμό του ποιητικού κειμένου, η δε μουσική σύνθεση "τεμαχίζεται" σε φράσεις αντίστοιχες προς τις νοηματικές ενότητες στις οποίες τεμαχίζεται ο λόγος. Και αφού έχουμε γραπτό λόγο, η κατάτμηση σημαίνεται με τα σημεία της στίξης: το κόμμα, την άνω τελεία και την τελεία, η οποία μπορεί να υπάρχει σε ενδιάμεση θέση του κειμένου ή στο τέλος του.

Από άποψη σημασιολογικής δυναμικής, τα σημεία αυτά αντιστοιχούν στον βαθμό της πληρότητας του προς μεταφορά μηνύματος. Η διαδικασία μεταφοράς αυτού του μηνύματος ακολουθεί μια πορεία ιεραρχημένη από το γραμματικό μήνυμα μιας πρότασης στο μερικό μήνυμα μιας ενότητας του κειμένου και, απο κει, στο συνολικό μήνυμα που ολοκληρώνεται στο τέλος του κειμένου. Μπορούμε λοιπόν να γράψουμε μια σειρά αύξουσας πληρότητας του μηνύματος, αντίστοιχη προς τα σημεία στίξης:

κόμμα (ανολοκλήρωτο γραμματικό μήνυμα) \rightarrow άνω τελεία (ολοκληρωμένο γραμματικό, ανολοκλήρωτο μερικό μήνυμα) \rightarrow ενδιάμεση τελεία (ολοκληρωμένο μερικό, ανολοκλήρωτο συνολικό μήνυμα) \rightarrow τελεία τέλους (ολοκληρωμένο συνολικό μήνυμα).





Στις αντιστοιχίες αυτές ανταποκρίνεται χονδρικά και η μορφολογία του μέλους. Η ανταπόκριση αυτή σημαίνεται μουσικά με τις ειδικές καταλήξεις των φράσεων, οι οποίες χαρακτηρίζονται (α) από τον φθόγγο στον οποίο πραγματοποιείται η κατάληξη και (β) από τη, λίγο ως πολύ τυποποιημένη, μουσική φόρμουλα με την οποία γίνεται η κατάληξη. Οι φθόγγοι αυτοί και, περισσότερο, οι τυποποιημένες καταληκτικές φράσεις, είναι χαρακτηριστικά των ήχων στους οποίους γίνονται οι καταλήξεις και του είδους της κατάληξης. Το δε είδος της κατάληξης εξαρτάται από την ποιότητα της στάσης του ποιητικού κειμένου. Έτσι, διακρίνουμε τριών ειδών καταλήξεις μουσικών φράσεων:

- 1) Ατελείς καταλήξεις, που αντιστοιχούν στα κόμματα
- 2) Εντελείς καταλήξεις, που αντιστοιχούν στις άνω τελείες και τις ενδιάμεσες τελείες, και
- 3) Τελικές καταλήξεις, που σφραγίζουν το τέλος του ποιητικού κειμένου και της μουσικής σύνθεσης.

Οι καταλήξεις γίνονται κατά κανόνα στους δεσπόζοντες φθόγγους κάθε ήχου. Και από αυτούς, η βάση του ήχου αποτελεί την τυπική επιλογή για την τελική κατάληξη, ενώ ποτέ σχεδόν δεν εμφανίζεται σε ατελείς καταλήξεις, και η πέμπτη είναι η συνήθης επιλογή για τις εντελείς, χωρίς να αποκλείεται και η βάση.

Ας δούμε μερικά παραδείγματα από ένα στίχο των Αίνων σε ήχο Πλάγιο του Δ' :²² Κατάληξη ατελής (στην τρίτη βαθμίδα του ήχου):



Κατάληξη εντελής (στην κοουφή του ήχου):



Κατάληξη τελική (στη βάση του ήχου):



^{22.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, ό.π., Θεωρητικόν Α΄, σ. 224.





Τα παραπάνω γενικά επιδέχονται φυσικά κάποιες εξαιρέσεις. Η ανάγκη μελωδικού τονισμού π.χ. της έντασης της επίκλησης στον στίχο "Κύριε, εκέκραξα προς Σ ε", οδηγεί σε μια κατάληξη με τελικό ύφος στο τέλος της λέξης "Κύριε,...":23



Ανάλογα παραδείγματα υπάρχουν πολλά. Πάντως, οι μουσικές φόρμες με τις οποίες γίνονται οι καταλήξεις αποτελούν γενικά διαφοροποιητικό χαρακτηριστικό μεταξύ των ήχων, ακόμα και όταν αυτές πραγματοποιούνται στην ίδια νότα και ως μουσικές φράσεις εντάσσονται στο ίδιο τροπικό σχήμα. Παράδειγμα, αντίστοιχες εντελείς καταλήξεις από τα Κεκραγάρια των Ήχων Α΄, Γ' και Δ' :24

Ήχος Α΄



Ήχος Γ΄



Ήχος Δ΄ (στιχηφαφικός)



Αποτελούν λοιπόν οι μουσικές καταλήξεις ένα από τα σημαντικότερα μελικά χαρακτηριστικά των ήχων.

^{23.} Αναστασματάριον αργόν και σύντομον μελοποιηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννήσιου και διασκευαοθέν υπό Ιωάννου Πρωτοιμάλτου, έκδ. ε΄, εκδόσεις Ζωή, Αθήνα 1967, σ. 344.

^{24.} Αναστασιματάριον, σ. 3, 98 και 147 αντιστοίχως.





IV.2. Κατηγορίες μέλους, μαρτυρίες, φθορές, απηχήματα, προτασσόμενοι στίχοι

Οι μελωδίες της βυζαντινής μουσικής δεν υπόκεινται στη λογική της δυτικής μουσικής, ούτε ως προς τη μελωδική τους εκφορά ούτε ως προς τη χρονική τους αγωγή. Στην πραγματικότητα, η σχέση της ταχύτητας εκφοράς του μέλους και της μουσικής έκφρασης είναι άμεση: στη θέση της δυναμικής της φωνής, με την οποία η δυτική μουσική τονίζει το τραγούδι, υπάρχει η αυξομείωση της ταχύτητας της εκφοράς. Έτσι, μια φράση που πρέπει να τονιστεί εκφέρεται πιο αργά και, με τον τρόπο αυτό, δίδεται το αναγκαίο περιθώριο για μελισματική διάνθιση της μελωδίας. Αντίθετα, μια φράση που εκφέρεται γρήγορα, θα είναι σχετικά απλούστερη από την προηγούμενη. Πάντως, πέρα από την αυξομείωση της ταχύτητας εκφοράς του μέλους, η τάξη της ταχύτητας του μέλους καθαυτή, εξαρτάται από τον τρόπο της σύνθεσης. Εξαρτάται, με άλλα λόγια, από το πόσες νότες αντιστοιχίζει ο συνθέτης σε καθεμιά από τις συλλαβές του ποιητικού κειμένου. Έτσι, η ποικιλία των συνθέσεων της βυζαντινής μουσικής, προορισμένη να καλύψει ένα πλήθος από διαφορετικές λειτουργικές ανάγκες, περιέχει τρεις γενικές βασικές κατηγορίες μελών, ανάλογα με τη συντομία της εκφοράς του ποιητικού κειμένου. Οι κατηγορίες αυτές είναι:

- 1) Μέλη σύντομα, με χονδοική αντιστοιχία νότας-συλλαβής, που είναι τα λεγόμενα ειομολογικά μέλη, μέλη δηλαδή του Ειομολογίου.
- 2) Μέλη αργοσύντομα, με περισσότερες νότες (π.χ. 4) για κάθε συλλαβή, τα λεγόμενα στιχηραρικά μέλη, μέλη του Στιχηραρίου, και
- 3) Μέλη αργά, τα λεγόμενα μέλη της παπαδικής ή παπαδικά, μέλη δηλαδή που βασίζονται σε ποίηση της Παλαιάς Διαθήκης.

Πάντως, να πούμε ότι οι όροι ειρμολογικός, στιχηραρικός και παπαδικός, δεν είναι απόλυτοι, αφού υπάρχουν και σύντομα παπαδικά μέλη (π.χ. σύντομοι πολυέλεοι), και αργοσύντομα ειρμολογικά και παπαδικά μέλη, και αργά στιχηραρικά.

Η διαίρεση του μέλους στις κατηγορίες αυτές έχει σχέση και με τα χαρακτηριστικά της σύνθεσης σε ένα συγκεκριμένο ήχο, αφού οι αργές γραμμές θα είναι πιο περίτεχνες από τις σύντομες. Αλλά έχει σχέση και με τον προσδιορισμό των ήχων, αφού μερικοί ήχοι χρησιμοποιούν διαφορετικά παρακλάδια τους για τα διάφορα είδη μέλους. Παράδειγμα, ο Τέταρτος ήχος με βάση, κανονικά, το Δι, που στα ειρμολογικά του μέλη χρησιμοποιεί τον μέσο του, τον Λέγετο με βάση το Βου, στα στιχηραρικά το παρακλάδι του που έχει βάση το Πα, και στα παπαδικά μέλη χρησιμοποιεί την κανονική κλίμακα και βάση.

Γίνεται σαφές λοιπόν ότι η έννοια του ήχου δεν προσδιορίζει απλώς έναν μουσικό τρόπο, αλλά μια τροπική οικογένεια. Και, όπως θα δούμε, τα μέλη αυτής της τροπικής οικογένειας δεν καθορίζονται μόνο από τη θεωρητική μουσική μεταξύ τους σχέση και υπόσταση αλλά και από τη λειτουργία τους μέσα στο τυπικό των ακολουθιών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΥ





Ας περάσουμε τώρα σε ένα άλλο στοιχείο χαρακτηριστικό των ήχων, πέρα από τα συστατικά τους που μόλις εξετάσαμε. Κάθε ήχος της βυζαντινής μουσικής αναγνωρίζεται από δύο στοιχεία του, τη μαρτυρία του και το απήχημά του. Το πρώτο αποτελεί χαρακτηριστικό για την οπτική αναγνώριση του ήχου από το μουσικό κείμενο, το δεύτερο αποδίδει μελωδικά στοιχεία που βοηθούν στην ακουστική αναγνώριση του ήχου.

Όπως είναι γνωστό, για κάθε φθόγγο της κλίμακας η θεωρία προβλέπει ένα σύμβολο που το λέμε μαρτυρία, υπό την έννοια ότι δηλώνει ("μαρτυρεί") τη συγκεκριμένη βαθμίδα της διαδοχής των φθόγγων. Έτσι, π.χ. έχουμε δει για τους φθόγγους της διατονικής κλίμακας στην έκταση Νη-Νη΄ τις ακόλουθες μαρτυρίες:

ν	π	6	٢	Δ	x	25	ν́
Ý	q	λ	૧૧	Ж	ÿ	λ	า๋า

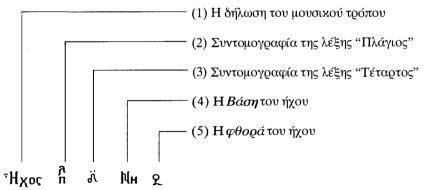
Στα σύμβολα αυτά, το πάνω γράμμα συμβολίζει τον συγκεκριμένο φθόγγο, ενώ το κάτω σημάδι, το λεγόμενο μαρτυρικό:

ત ૧ ૪ ૧૧ તે વે ૪ ૧૧

δηλώνει τη συγκεκοιμένη θέση μέσα στη διαδοχή Νη-Νη΄, δηλαδή μέσα στη διαδοχή διαστημάτων (12-10-8)-12-(12-10-8). Έτσι, η μετατόπιση ενός σημαδιού πάνω σ' έναν άλλο φθόγγο, ισοδυναμεί με μετατροπία, με τη δυτική σημασία του όρου.

Η μαρτυρία π.χ. $\frac{\pi}{6}$, δηλώνει ότι θεμελιώνεται πάνω στο Πα δομή 12-10-8... στη θέση της δομής 10-8-12... που κανονικά υπάρχει.

Όπως έχουμε τις μαφτυφίες για τους φθόγγους, έτσι έχουμε και για τους ήχους. Στην πεφίπτωση των ήχων, όμως, η μαφτυφία είναι πολύ πιο σύνθετο σύμβολο, μεταφέφει δηλαδή πολύ πεφισσότεφη πληφοφοφία από ό,τι στην πεφίπτωση των φθόγγων. Ας δούμε, για παφάδειγμα, τη μαφτυφία του πλαγίου του Τετάφτου:



Όπως βλέπουμε, η μαφτυρία του ήχου δηλώνει πολλά διαφορετικά στοιχεία. Από αυτά, όμως, το σημαντικότερο είναι το τελευταίο, η $\varphi\theta$ ορά. Και αυτό γιατί η φθορά είναι το σημάδι που συμβολίζει τη διαστηματική δομή της κλίμακας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η φθορά (\mathbf{Q}) δηλώνει την πορεία διαζευγμένων τετραχόρδων με διαστήματα (12-10-8)-12-(12-10-8).





Οι διατονικές φθορές στην παραπάνω έκταση είναι οι ακόλουθες:



σε αντιστοιχία προς τη διαδοχή Νη-Πα-Βου-Γα-Δι-Κε-Ζω΄-Νη΄.

Ας έρθουμε τώρα και στο απήχημα. Το απήχημα ή ενήχημα είναι ένας σύντομος μελικός σχηματισμός, μια μικρή μουσική φράση δηλαδή, που κτίζεται γύρω από μια συγκεκριμένη λέξη, χαρακτηριστική για κάθε έναν από τους οκτώ ήχους. Οι λέξεις αυτές έχουν βυζαντινή προέλευση²⁵ και αποτελούν τα μουσικά ονόματα των ήχων π.χ. ήχος Δ' ή "Άγια", ήχος Πλ. του Δ' ή "Νεάγιε" κ.ο.κ. Ρόλος του απηχήματος είναι να δώσει μιαν ιδέα του ακούσματος του ήχου σε αυτούς που πρόκειται να ψάλλουν. Για να το πετύχει αυτό αποδίδει ακουστικά, στο μέτρο του δυνατού, τα συστατικά του ήχου. Με άλλα λόγια, το απήχημα δεν είναι παρά μια πηγή μουσικών πληροφοριών για τον κάθε ήχο και μας προϊδεάζει για τα χαρακτηριστικά του μέλους που πρόκειται ν' ακολουθήσει. Και αφού τα μέλη διαφοροποιούνται ανάλογα με τη μελωδική τους ανάπτυξη σε σύντομα, αργοσύντομα και αργά, ανάλογα θα διαφοροποιούνται και τα απηχήματα σε κάθε ήχο, ανάλογα με το αν αυτός λειτουργεί σε μέλος ειρμολογικό, στιχηραρικό ή παπαδικό. Ας δούμε σαν παράδειγμα και πάλι τα διάφορα απηγήματα του Πλ. του Δ΄. Η χαρακτηριστική λέξη του απηγήματος του ήχου αυτού είναι το "νεάγιε". Ανάλογα με τη συντομία του μέλους μπορούμε να έχουμε:

1) σύντομο απήχημα



2) αργοσύντομο απήχημα



3) αργό απήχημα



^{25.} Βλ. Κ.Ν. Σάθας, Ιστορικόν δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών, Βενετία 1878, σ. οξθ΄.



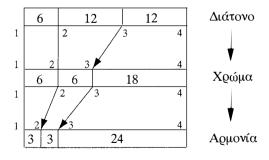
Είναι εύκολο να διαπιστώσουμε ότι περνώντας απο τη φράση 1, και φθάνοντας στη συνέχεια στην 3, η παρεχόμενη μουσική πληροφορία αυξάνεται. Η (1) π.χ., μας δίδει τη βάση του ήχου (Νη) και τον δεσπόζοντα Βου, προς τον οποίον έλκεται το Πα κατά την ανιούσα κίνηση. Η (2), μας δείχνει επιπλέον την άκρη του τετραχόρδου Γα και σε μελισματική ανάπτυξη τον δεσπόζοντα Δι, και μας δίδει και τον τύπο της τελικής κατάληξης στη βάση. Η (3) μας δίδει μιαν επιπλέον φόρμα κατάληξης, και, με τη στάση στο Πα, μας δείχνει την κίνηση του ήχου και στο πεντάχορδο Δι-Πα.

Τα απηχήματα δίδονται σε κάθε ήχο ξεχωριστά. Να σημειώσουμε, ωστόσο, ότι στη σημερινή πράξη, οι περισσότεροι ψάλτες πριν την εκτέλεση του μέλους απαγγέλλουν απλώς τη βάση του ήχου, που είναι και η νότα του ισοκρατήματος.

Υπάρχει και μια άλλη μορφή ακουστικού γνωριστικού του κάθε ήχου. Πρόκειται για τους στίχους που προηγούνται των στιχηρών τροπαρίων. Οι στίχοι έχουν πολύ μεγάλη σημασία, γιατί είναι δυνατόν να περιέχουν πολύ περισσότερη πληροφορία από τα απηχήματα. Στην πραγματικότητα αποτελούν μια μορφή κωδικοποίησης του ήχου ως όλου και, προτασσόμενοι του τροπαρίου, δίδουν μια λίγο ώς πολύ ολοκληρωμένη εικόνα του τροπικού ύφους, μέσα στο οποίο οφείλει να κινηθεί ο ψάλτης. Οι στίχοι θα εξεταστούν μέσα στην παρ. 6 όπου θα γίνει λόγος για κάθε ήχο ξεχωριστά.

ΙΝ.3. Διαστήματα, συστήματα και γένη

Για τα διαστήματα έχουμε ήδη μιλήσει αρχετά. Εδώ θα ξεκαθαρίσουμε απλώς το ζήτημα των εναρμονίων διαστημάτων και του εναρμονίου γένους. Η έννοια της "αρμονίας", στη θεωρία της βυζαντινής μουσικής, δεν έχει βέβαια καμία σχέση με τη σημασία του αντίστοιχου όρου στη δυτική μουσική, αλλά ανάγεται στην αντίστοιχη αρχαιοελληνική σημασία, όπου σημαίνει ένα ειδικό γένος διαστημάτων. Η αρχαιοελληνική μουσική θεωρία, όπως είναι γνωστό, αναγνωρίζει τρεις ευρείες οικογένειες κλιμάκων ή, σωστότερα, συστημάτων διαστημάτων: το διάτονο, το χρώμα και την αρμονία. Η παραγωγή τους μπορεί να θεωρηθεί ότι γίνεται κατά τη σειρά που αναφέρθηκαν, αφού όλοι οι αρχαίοι θεωρητικοί προσιτότερο στον κοινό άνθρωπο θεωρούν το διάτονο²⁶ κατά το σχήμα:



^{26.} Π.χ. Αριστόξενος Ταραντίνος, Αρμονικά, 24-25.





Στο σχήμα έχουμε σταδιακή τροποποίηση του Δώριου τετραχόρδου από διατονική δομή (ημιτόνιο-τόνος-τόνος) σε χρωματική (ημιτόνιο-ημιτόνιο-τριημιτόνιο) και από χρωματική σε εναρμόνια (δίεση-δίεση-δίτονο). Κατά την τροποποίηση αυτή, σωρεύονται οι εσωτερικές νότες του τετραχόρδου προς τη βάση του. Όμως, η πραγμάτωση του εναρμόνιου τετραχόρδου απαιτεί τη διαίρεση του ημιτονίου σε δύο μισά· έχουμε άρα ανάγκη από διαίρεση του τόνου σε τέταρτα.

Δεν συμφωνούν όλοι οι μελετητές της αρχαίας μουσικής για την αλήθεια των απόψεων του Αριστόξενου (4ος αι. π.Χ.) περί ύπαρξης εν χρήσει στη μουσική πρακτική του εναρμονίου γένους αρκετοί θεωρούν τις απόψεις του ψευδείς ισχυρισμούς. ²⁷ Όπως και να έχει το πράγμα, όμως, σημαντικοί θεωρητικοί της ύστερης αρχαιότητας διαπιστώνουν την απουσία του εναρμονίου γένους από τη μουσική πρακτική της εποχής τους, ²⁸ αν και εξακολουθούν να το περιγράφουν θεωρητικά.

Ωστόσο, ακόμα και αν συγγραφείς σαν τον Κοϊντιλιανό έχουν δίκιο, ακόμα δηλαδή και αν το εναρμόνιο γένος απουσιάζει από την τρέχουσα μουσική πρακτική της ύστερης αρχαιότητας, η παρουσία στη μουσική πράξη εναρμόνιων διαστημάτων, διαστημάτων δηλαδή μικρότερων του ημιτονίου, θα πρέπει να θεωρείται δεδομένη· αφού, ακόμα και στις μέρες μας, εμφανίζονται εναρμόνια διαστήματα ως προϊόν παροδικών έλξεων κάποιων φθόγγων προς κάποιους δεσπόζοντες, κάτι που ήδη επισημάνθηκε στο κεφάλαιο ΙΙ.

Πρέπει να επισημανθεί ότι, ενώ η έννοια του εναρμονίου απουσιάζει τελείως από τις θεωρητικές διαπραγματεύσεις όλων των ανατολιτών, στη βυζαντινή μουσική εξακολουθεί να υπάρχει αλλά υπό όρους πολύ συζητήσιμους. Στην πραγματικότητα, οι μόνοι από τους θεωρητικούς της σύγχρονης εποχής που κυριολεκτούν όταν μιλούν για εναρμόνιο είναι δύο, ο Χρύσανθος και ο Σίμων Καράς, και φυσικά, όσοι συντάσσονται απολύτως μαζί τους (όπως π.χ. ο Κυριακός Φιλοξένης ο Εφεσιομάγνης), γιατί μόνοι αυτοί ορίζουν κλίμακες που περιέχουν δομικά διαστήματα εναρμόνια. Ειδικά δε ο Χρύσανθος, ορίζει τον Τρίτο ήχο ως εναρμόνιο, προσδιορίζοντας μια κλίμακα της οποίας τα μικρά διαστήματα είναι τεταρτημόρια του τόνου.²⁹

Η Πατριαρχική Επιτροπή αναιρεί τον κατά Χρύσανθο προσδιορισμό των διαστημάτων του Τρίτου ήχου και τον εξομοιώνει με τον συγκερασμένο μείζονα διατονικό τρόπο, 30 τόνος-τόνος-ημιτόνιο-τόνος-τόνος-τόνος-ημιτόνιο. Παρ' όλα αυτά, εξακολουθεί να ονομάζει το γένος του ήχου "εναρμόνιο". Και ο όρος εξακολουθεί να χρησιμοποιείται και σήμερα, μολονότι δεν ανταποκρίνεται πραγματικά στην αρχαιοελληνική σημασία της αρμονίας.

Ο Σίμων Καράς απορρίπτει την κατά Χρύσανθο εναρμόνια δομή του Τρίτου ήχου και υιοθετεί τη δομή που προτείνει η Επιτροπή, αλλά υπό τον προσδιορισμό "σκληρό διατονικό γένος". Όσο για το εναρμόνιο γένος, το ορίζει κατά την αρχαιοελληνική σημασία του.

^{27.} Όπως π.χ. ο S. Baud-Bovy, "Altgriechische Musik in Musiklexikon von Jean-Jacques Rousseau", ανακούνωση στο Symposion Die Beziehung der griechischen Musik zur europäischen Musiktradition, 9-11 Μαΐου 1986, Würzburg, εκδ. Alano Verlag, Aachen 1988.

^{28.} Π.χ. Α. Κοϊντιλιανός, Περί Μουσικής, Ι, 9.

^{29.} Χούσανθος, Θεωρητικόν, κεφ. Ζ΄, παρ. 257, σ. 113-115.

^{30.} Πατριαρχική Επιτροπή, Στοιχειώδης Διδασκαλία, σ. 53.



Όπως έχει γίνει φανερό ώς εδώ, το διατονικό γένος μπορεί να εμφανίζεται ως σκληρό ή μαλακό, ανάλογα με το αν ακολουθεί την Ευκλείδια κατατομή ή την κατά τον Δίδυμο μεταγενέστερη, τις οποίες αναλύσαμε στο κεφάλαιο ΙΙ. Και μια κλίμακα που προσεγγίζεται με τη συγκερασμένη κλίμακα των τόνων και των ημιτονίων, προφανώς ανήκει θεωρητικά στο σκληρό διάτονο. Άρα, τα περί εναρμονίου γένους της Πατριαρχικής Επιτροπής είναι αναντίστοιχα προς την παράδοση που μας έρχεται από την αρχαιότητα. Από την άλλη πλευρά, ο όρος δεν είναι δυνατόν να έχει σχέση με τη δυτική σημασία του όρου "αρμονία", αφού η εναρμόνιση των μελών συνεπάγεται υποχρεωτικά απλουστευτική επέμβαση στις μελωδίες τέτοιου μεγέθους, που να αναιρεί το ίδιο το σύστημά τους· ας θυμηθούμε π.χ. τις μελωδικές έλξεις και τον σημαντικότατο ρόλο που αυτές παίζουν στη σύσταση του ύφους των μελών της βυζαντινής μουσικής, και ας αναλογιστούμε κατά πόσο είναι εφικτή η εναρμόνισή τους χωρίς απαλοιφή των συστατικών αυτών.

Ας δεχτούμε λοιπόν τη διαφοροποίηση του διατονικού γένους κατά τη σκληρή και τη μαλακή εκδοχή του, και ας απαλείψουμε τον όρο "εναρμόνιο" όταν αναφερόμαστε στην πρώτη απ' αυτές. Ας δεχτούμε ακόμα ότι στη μουσική πράξη είναι δυνατόν να εμφανίζονται εναρμόνια διαστήματα παροδικού χαρακτήρα αλλά ας αφήσουμε στον καθένα να δεχτεί ή να απορρίψει την ύπαρξη του εναρμονίου γένους στη μουσική μας και στις μέρες μας. Με άλλα λόγια, δεν θα κάνουμε λόγο για εναρμόνιους ήχους, είτε αυτοί υπάρχουν είτε όχι.

Ας μιλήσουμε τώρα συνοπτικά περί συστημάτων. Και αυτός ο όρος έχει αρχαιοελληνική προέλευση. Στην αρχαία μουσική, σύστημα είναι ένας γραμμικός συνδυασμός διαδοχικών φθόγγων και των μεταξύ τους διαστημάτων. Και, επειδή στην αρχαία μουσική το μόνο δεδομένο και απ' όλους αδιαμφισβήτητο είναι οι λεγόμενες συμφωνίες (καθαρή τέταρτη, καθαρή πέμπτη και όγδοη), τα βασικά συστήματα των αρχαίων ορίζονται κατά την έκταση των διαστημάτων αυτών: δια τεσσάρων, που αντιστοιχεί στο τετράχορδο, δια πέντε, που αντιστοιχεί στο πεντάχορδο, και δια πασών, αντίστοιχο της έκτασης μιας οκτάβας.

Οι αντιστοιχίες με τη βυζαντινή μουσική είναι σχεδόν απόλυτες. Εδώ, έχουμε εν χρήσει τα εξής συστήματα: την τριφωνία ή τετράχορδο, αντίστοιχο του δια τεσσάρων των αρχαίων, την τετραφωνία ή πεντάχορδο, αντίστοιχο του δια πέντε και την επταφωνία ή οκτάχορδο, αντίστοιχο του δια πασών.

Το τελευταίο από τα συστήματα είναι το συνηθέστεφο και αντιστοιχεί στη λειτουργία ενός τφοπικού σχήματος σε έκταση μιας οκτάβας. Πέφα από τα όφια της οκτάβας αυτής, επαναλάμβάνονται τα ίδια ακφιβώς διαστήματα γύφω από τους ομόλογους φθόγγους. Η λειτουργία των υπόλοιπων συστημάτων έγκειται στο ότι παφέχουν τη δυνατότητα σύνθεσης διαφόφων τφοπικών δομών από διάφοφες βάσεις· βοηθούν δηλαδή στη "μεθαφμογή", όπως λέγεται, των ήχων από τη φυσική τους θέση σε άλλη, που εξυπηφετεί καλύτεφα τη μελοποιία. Η μεθαφμογή αυτή συνήθως δεν είναι τίποτε άλλο από μεφική μεταφοφά του τφοπικού σχήματος ενός ήχου στον πλάγιό του (μια πέμπτη κάτω ή μια τέταφτη πάνω) ή ενός πλαγίου ήχου στον κύφιό του (μια πέμπτη επάνω, ή μια τέταφτη κάτω) και σημαίνεται με την αντίστοιχη τοποθέτηση των φθοφών, που είδαμε πφοηγουμένως. Ας δούμε μεφικά παφαδείγματα.





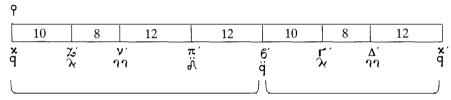
Αν η διαδοχή των φθόγγων γίνεται κατά το οκτάχοςδο, τότε η κλίμακα που θεμελιώνεται πάνω στο Πα είναι η ακόλουθη:

٩								ò								
	10		8		12		12		10		8		12		10	
π q		ဂိ က	•)]		Ä		ά		χ΄ λ		γ' 11		π΄ q		6
Ċ						ĴĹ		ا ر	_	- (• • •		ji		*

Αν όμως πάνω στο Κε τοποθετήσουμε τη φθορά του Πα

የ							የ								
	10	1 8	8	12	1	12		10		8		12		12	
π		6	۲		Δ		×		25		ν′		π΄		6
9	-	γ	JJ		Ų		q		λ		าา		Ű.		q
((

τότε εξαναγκάζουμε την κλίμακα να επαναλάβει το πεντάχορδο Πα-Κε πάνω από το Κε, έτσι ώστε η διαδοχή των φθόγγων να είναι η εξής:



Οξύνονται δηλαδή οι φθόγγοι Βου΄ και Γα΄ κατά διέσεις δύο και τεσσάρων τμημάτων αντίστοιχα:

 $\frac{6}{\lambda}$ $= \frac{6}{4}$ \times \times

Αυτή είναι η πορεία με πεντάχορδο επί το οξύ, δηλαδή προς τα πάνω. Αξίζει δε να παρατηρήσουμε ότι οι ίδιες μεταβολές πραγματοποιούνται ανεξάρτητα από την αρχική κλίμακα στην οποία πραγματοποιείται η χρήση του συστήματος αυτού. Αν π.χ. πάνω στο Δι τοποθετηθεί η φθορά του Νη, τότε και πάλι η τροποποίηση του τροπικού σχήματος πραγματοποιείται με όξυνση των Βου και Γα κατά δύο και τέσσερα τμήματα αντίστοιχα:

Þ		٩				ደ		٩					×
	12		10		8		12		10		8	12	
και Δ		q x		Z	-	Ϋ́		$\overset{\pi}{q}$		გ ჯ	ئار ل		Ÿ
2		٩						×		٩			ደ
	12		10		8		12		12		10		8



寸.

Όπως είναι φανερό από τα παραπάνω, αν, αντί να ανεβαίνουμε κατά πεντάχορδο (π.χ. τοποθέτηση της μαρτυρίας του Νη στο κάτω Δι), κατεβαίνουμε κατά τετράχορδο (τοποθέτηση της μαρτυρίας του Νη στο άνω Δι), το αποτέλεσμα είναι το ίδιο. Έτσι λοιπόν, η πορεία κατά πεντάχορδο επί το οξύ και η πορεία κατά τετράχορδο επί το βαρύ είναι διαδικασίες ταυτόσημες και έχουν το ίδιο μονοσήμαντο αποτέλεσμα, ανεξάρτητα από τον ήχο στον οποίον εισάγεται αυτή η διαδικασία. Και το αποτέλεσμα αυτό είναι η όξυνση των φθόγγων Βου και Γα κατά διέσεις δύο και τεσσάρων τμημάτων αντίστοιχα.

Είναι εύκολο να διαπιστώσει κανείς ότι ανάλογα ισχύουν και όταν κατεβαίνουμε κατά πεντάχορδο ή ανεβαίνουμε κατά τετράχορδο:

ደ													
	12		10		8		12		12		10		8
Y A		π 9		6 %		ار ل		Ķ		ä		ζ΄ λ	ง′ 11
ደ													
	12		10		8		12						
₹ ٢		∆ q		χ λ		z 11		11					

Τα αποτελέσματα τώρα είναι η βάρυνση των Κε και Ζω με υφέσεις δύο και τεσσάρων κομμάτων αντίστοιχα:

$$\ddot{q}^{\lambda} = \chi \quad \text{for} \quad \ddot{\chi}^{\lambda} = \chi \quad \text{for} \quad \ddot{\chi}^{\lambda} = \chi \quad \chi \quad \dot{\chi}^{\lambda} = \chi$$

Επομένως, και τώρα, η πορεία κατά πεντάχορδο επί το βαρύ και η πορεία κατά τετράχορδο επί το οξύ είναι διαδικασίες ταυτόσημες και έχουν το ίδιο μονοσήμαντο αποτέλεσμα, ανεξάρτητα από τον ήχο στον οποίον εισάγεται αυτή η διαδικασία. Και το αποτέλεσμα αυτό είναι η βάρυνση των φθόγγων Κε και Ζω κατά υφέσεις δύο και τεσσάρων τμημάτων αντίστοιχα.

Αυτά λοιπόν ισχύουν περί των συστημάτων της βυζαντινής μουσικής. Και όσον αφορά τις υπομονάδες των κλιμάκων που αναλύσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, με τα ως εδώ καλύπτονται τα τετράχορδα και πεντάχορδα, ενώ τα τρίχορδα ως δομικές ενότητες των κλιμάκων της βυζαντινής μουσικής φαίνεται να παραλείπονται, ίσως γιατί δεν απασχολούν ιδιαίτερα ούτε τους αρχαίους συγγραφείς. Ωστόσο, υπάρχουν μερικοί θεωρητικοί που αναφέρουν και το τρίχορδο ως σύστημα, αναφερόμενοι ειδικά στο τρίχορδο Βου-Δι του Λεγέτου, που γνωρίσαμε ως τρίχορδο Σεγκιάχ. 31

Από τα συστήματα που αναφέραμε, το πεντάχορδο ονομάζεται και "τροχός", ονομασία που έχει προφανώς σχέση με τον βυζαντινό μουσικό τροχό της Οκταηχίας, τον αποδιδόμενο στον Ιωάννη Κουκουζέλη, 32 και ο οποίος φαίνεται να έχει αρχαία προέλευση. 33 Με τη βοήθεια του τροχού προσδιορίζονται και οι βάσεις των ήχων της βυζαντινής μουσικής κατά το σχήμα: 34

^{31.} Βλ. π.χ. Ι.Δ. Μαργαζιώτης, Θεωρητικόν βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, Αθήνα 1958, σ. 39.

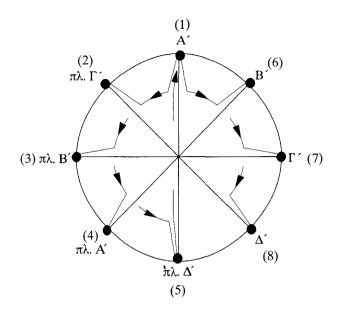
^{32.} Βλ. Κ.Α. Ψάχος, Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής, Αθήνα 1978, σ. 38-42.

^{33.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, \dot{o} , π ., Θεωρητικόν \dot{B} , σ. 233, όπου ο βυζαντινός τροχός ταυτίζεται με τον μαθηματικό τροχό του Θέωνα του Σμυρναίου (2ος αι. μ.Χ.).

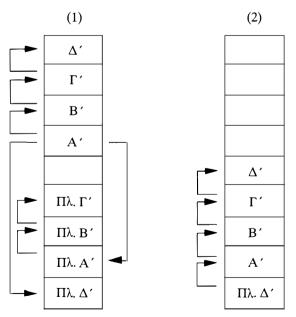
^{34.} Βλ. Α.Ε. Αλυγιζάκης, Η οκταηγία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 261.







Η "ανάγνωση" του σχήματος αυτού είναι σχετικά περίπλοκη. Στην ουσία, όπως θα δούμε, παράγεται από τα "άκρα" της Οκτωήχου, το πρώτο και τον τελευταίο στην τάξη των ήχων· δηλαδή, τον \mathbf{A}' και τον Πλάγιο του $\mathbf{\Delta}'$. \mathbf{A} ς παρακολουθήσουμε το διπλό διάγραμμα του σχήματος που ακολουθεί.







Όπως έχουμε επανειλημμένα επισημάνει, ο Πλάγιος του Δ΄ είναι η βάση της παραγωγής των ήχων. Αυτό σημαίνει ότι η θεωρητική του τοποθέτηση τον θέλει βαρύτερο από την υπόλοιπη τάξη των ήχων. Η δε τυπική σχέση της βάσης του και αυτής του Α΄ ήχου, στην παραδοσιακή μελοποιία, είναι είτε πενταφωνία, δηλαδή διάστημα 6ης, 35 είτε διάστημα 2ας. 36 Στην πρώτη περίπτωση (αριστερά στο διάγραμμα 1), κατεβαίνοντας από τη βάση του Α΄ ήχου διάστημα 5ης, θα βρούμε τη θεωρητική βάση του πλαγίου του, τον Πλ. Α΄. Ο Πλ. Α΄, λοιπόν, θεμελιώνεται μια θέση πάνω από τον Πλ. Δ΄. Μια νότα πάνω από τη βάση του Πλ. Α΄ θεμελιώνεται ο Πλ. Β΄, και μια νότα ψηλότερα, ο Πλ. Γ΄. Ακόμη, πάνω από τον Α΄ θεμελιώνονται διαδογικά οι Β΄, Γ΄ και Δ΄.

Στη δεύτερη περίπτωση (δεξιά στο διάγραμμα 2), θεμελιώνονται οι A', B', Γ' και Δ' διαδοχικά προς τα πάνω, στις θέσεις που πριν θεμελιώνονταν οι πλάγιοι ήχοι.

Όλα αυτά, απλώς για να δώσουν μιαν ιδέα του τρόπου επιλογής των βάσεων των ήχων που στην ουσία είναι σε άμεση συνάρτηση και με τη χρήση διαφόρων τροπικών σχημάτων από τους διάφορους ήχους.

Οι δυνατότητες αυτές, και σε συνδυασμό με τις επιπλέον διατάξεις που παράγει η χρήση και των υπόλοιπων συστημάτων (τετράχορδο, τρίχορδο), γεννούν έναν μεγάλο αριθμό προσδιορισμών των βάσεων των ήχων, από τους οποίους η εκκλησιαστική τάξη έχει επιλέξει τις ακόλουθες βασικές:

Ζω: Β΄, Πλ. Β΄ και Πλ. Γ΄.

Νη: Πλ. Δ΄ διατονικός και χρωματικός.

Πα: Α΄, Πλ. Α΄, Δ΄, και Πλ. Β΄ χρωματικός.

Bov: Δ' kai $\Pi\lambda$. B´. Γ a: Γ' , $\Pi\lambda$. Γ' kai $\Pi\lambda$. Δ' .

Δι: Δ΄ διατονικός και χρωματικός και Β΄ χρωματικός.

Κε: Α΄ και Πλ. Α΄, Πλ. Β΄ χρωματικός.

Όπως παρατηρούμε, με τον τρόπο αυτό οι βάσεις όλων των ήχων "τακτοποιούνται" μέσα στο πλαίσιο του μέσου διαπασών και έτσι οι συνθέσεις μπορούν να τραγουδηθούν από τους ψάλτες με άνεση και με το ύφος που ταιριάζει στο εκκλησιαστικό ήθος. Είναι φανερό ότι η τακτοποίηση των βάσεων κατά τον τρόπο αυτό δεν είναι προϊόν μουσικοθεωρητικής επεξεργασίας στην πραγματικότητα έχει θεολογική προέλευση, καθώς υπακούει στον 75ο κανόνα της Στ΄ Οικουμενικής Συνόδου, ο οποίος απαιτεί οι ψαλμωδίες να είναι σεμνοπρεπείς, άρα οι συνθέσεις βατές για τις μέσες φωνητικές δυνατότητες. Το Όπως είναι φανερό η ταξινόμηση αυτή των ήχων υπερβαίνει πολύ τη λογική με την οποία δομούνται οι κλίμακες των υπόλοιπων συστημάτων της Μεσογείου και μοιάζει ακατανόητη στους υπόλοιπους λαούς. Χαρακτηριστική περίπτωση ο Rauf Yehta Bey που, ενώ παίρνει μαθήματα βυζαντινής μουσικής και ενώ αναγνωρίζει σ' αυτήν ένα είδος συγγενές, αδυνατεί να καταλάβει τις θεωρητικές προσεγγίσεις των Ελλήνων θεωρητικών. Το

Στις βάσεις αυτές οι οποίες καθορίζονται με τον περίπολοκο τρόπο που προσπαθή-

^{35.} Βλ. Κ.Α. Ψάχος, ό.π., σ. 172-3, τη γραμμή της χαμηλής.

^{36.} O.π., σ. 123-4, τη γραμμή της υπορροής.

^{37.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, ό.π., Θεωρητικόν Α΄, σ. 232.

^{38.} Βλ. R. Yehta Bey, "La musique turque", Encyclopedie de la Musique (ιδο. A. Lavignac), μέρος Ι, τόμ. 5, Παρίσι 1922, σ. 2946.





σαμε να περιγράψουμε, στέχεται η φωνή των ισοχρατών κατά την εκτέλεση των μελών. Δεν είναι διαπιστωμένο με βεβαιότητα το πόσο παλιά είναι η συστηματική χρήση του ισοχράτη στην ψαλτική πρακτική, αν και υπάρχουν ενδείξεις για παρουσία ψαλτών ισοχρατών στις χορωδίες της βυζαντινής εποχής, οι οποίοι αναφέρονται ως "βαστακτές". Το βέβαιο είναι ότι η ύπαρξη του ισοχρατήματος, ως σημείου τονικής αναφοράς, αποτελεί στήριγμα των φωνών που αναλαμβάνουν τη μελωδία. Γι αυτό και το ίσο παραμένει σταθερά στη βάση, εκτός αν υπάρξει τροπική μετάπτωση, οπότε ενδέχεται να μεταφερθεί σε νέα θέση. Θα μιλήσουμε σε κάθε ήχο ξεχωριστά για τα ίσα που γρησιμοποιεί.

Θα περάσουμε αμέσως στην εξέταση των ήχων κατά την ορολογία της Οκτωηχίας. Οι ήχοι θα παρουσιαστούν μέσω των ιδιαίτερων συστατικών τους.

Μια αναγκαία υποκατηγοριοποίηση θα γίνει στις ομάδες των διατονικών και των χρωματικών ήχων, και τούτο για να γίνει φανερή η διαδικασία παραγωγής των δεύτερων από τους πρώτους.

Προκειμένου τέλος να τηρηθεί η ενιαία λογική στην αντιμετώπιση των τρόπων όλων των συστημάτων, μετά την παρουσίαση του σώματος των ήχων θα γίνει, στο τέλος, ανασκόπησή τους κατά την έκταση του μέσου διαπασών (βλ. παραπάνω), ανάλογα με τη βάση τους, την εσωτερική τους διαίρεση σε υπομονάδες και τη δομή των υπομονάδων αυτών (παρ. 7).

ΙΝ.4. Ήχοι διατονικοί

Οι διατονικοί ήχοι θα εξεταστούν σε δύο ομάδες, αντίστοιχες προς τα δύο παρακλάδια του διατονικού γένους, το μαλακό και το σκληρό. Ξεκινώντας όμως τη διαπραγμάτευσή μας, θα πρέπει να έχουμε πάντα στο μυαλό όσα λέχθηκαν στο τέλος του κεφ. 2, για τη σχετικότητα των θεωρητικών προσδιορισμών "σκληρό" και "μαλακό". Έτσι, θα μπορούμε να ερμηνεύουμε τα φαινόμενα συνύπαρξης των δύο αυτών αποχρώσεων στις κλίμακες που θα εξετάσουμε.

Α. Μαλακοί διατονικοί ήχοι

Πρώτος απ' όλους τους ήχους θα εξεταστεί ο βασικός ήχος αναφοράς της Οκτωήχου, ο Πλάγιος του Τετάρτου.

ΙΝ.4.1. Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου

Κλίμαχα

Βασική ανιούσα κλίμακα στην έκταση μιας οκτάβας είναι η ακόλουθη:

	12		10	ļ	8		12		12		10		8	
Y A		π q		6 %		ر ل		Ä		ğ		Σ΄ λ		ν΄ 11
						→ (

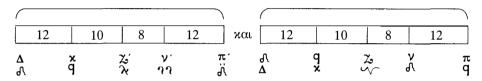
^{39.} Βλ. Γ. Στάθης, Αναγραμματισμοί και μαθήματα, Αθήνα 1979, σ. 28, 31, 36-37, 105.



Δηλαδή, δομή κατά διαζευγμένα όμοια τετράχορδα (Νη-Γα = Δι-Νη΄) είτε κατά πεντάχορδο Νη-Δι και τετράχορδο Δι-Νη΄. Η κλίμακα αυτή μπορεί να επεκταθεί κατά ένα πεντάχορδο προς τα πάνω:

ή προς τα κάτω:

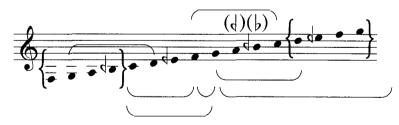
Πέρα από τα όρια αυτά δεν κινείται συνήθως η μελοποιία του Πλ. Δ΄. Στην περίπτωση αυτή, ενεργοποιείται το τετράχορδο Δι-Πα΄, ο ήχος δηλαδή εργάζεται με το πεντάχορδο σύστημα επί το οξύ ή το τετράχορδο επί το βαρύ:



Ακόμη, ο Πλ. Δ΄ μπορεί να κινηθεί και με το τετράχορδο σύστημα προς τα άνω:

	12		10		8	12		10		8	12	
Υ λ		π q		6 %	(₹ 1	Δ 9		$\overset{\mathbf{x}}{\lambda}$		ヹ ヿ ゚ヿ	ÿ ,
										/	/ \	

Τα παραπάνω σε μεταφορά στο πεντάγραμμο είναι:



Η κατιούσα κλίμακα χρησιμοποιεί το Ζω σε ύφεση:

	12		10		8		12		12		6	12
γ Λ		π q		6 2		ئ ر		Ÿ		×	200	γ 11
				• `		/ \		ノし		•	•	1





Δηλαδή η κατιούσα καταληκτική κίνηση εισάγει σκληρό διατονικό τετράχορδο στην κλίμακα του Πλ. Δ΄. Αντίστοιχα στο πεντάγραμμο είναι:



Δεσπόζοντες φθόγγοι είναι οι $\frac{\lambda}{\lambda} - \frac{\delta}{\lambda} - \frac{\lambda}{n} - \frac{\lambda}{\eta}$

Έλξεις σε ανιούσα κίνηση: $\overset{\Sigma}{\swarrow} \overset{\gamma}{\rightarrow} \overset{\gamma}{\wedge}, \overset{\pi}{q} \overset{\delta}{\rightarrow} \overset{\Gamma}{\wedge}, \overset{\Sigma}{\gamma} \overset{\gamma}{\rightarrow} \overset{\gamma}{\gamma}$ και σε κατιούσα κίνηση: $\overset{\kappa}{\sigma} \overset{\Sigma}{\leftarrow} \overset{\Sigma}{\gamma}$.

Όπως επισημάναμε και πιο πάνω, το Zω' (αντίστοιχο του Si μέσα στο πεντάγραμμο) είναι βαθμίδα ευαίσθητη στην κίνηση της μελωδίας. Όταν δηλαδή η κίνηση φθάνει ώς το Zω' και το υπερβαίνει, αυτό παραμένει φυσικό. Ενώ σε κατάβαση, έλκεται από τον υποκείμενο φθόγγο Kε.

Καταλήξεις: Είδαμε πιο πάνω τις διάφορες εκδοχές καταλήξεων του Πλαγίου Τετάρτου που μας παραδίδουν τα απηχήματα σε αργό, αργοσύντομο και σύντομο ύφος. Εκτός από τις καταλήξεις αυτές, που αφορούν ένα οποιοδήποτε τροπάριο, το τέλος μιας σειράς τροπαρίων μπορεί να σημαίνεται και με μία άλλη τυπική κατάληξη με μεγάλη ανάπτυξη και ρυθμό επιβραδυνόμενο:



Oι συνηθισμένες θέσεις των καταλήξεων είναι, για μεν τις ατελείς οι χ^{0} - χ^{0} - χ^{0} για τις εντελείς οι χ^{0} - χ^{0} και σπάνια το χ^{0} και για τις τελικές το χ^{0} σε μερικά δε μέλη όπου ο ήχος εργάζεται κατά τρίχορδο (Πλ. Δ΄ δίφωνος), το χ^{0} .

Μαρτυρία: Ἦχος $^{\hat{n}}$ μης . Ο Σίμων Καράς, προκειμένου να σημάνει τη θέση του Πλ. Δ΄ ως βάση της Οκταηχίας, γράφει τη μαρτυρία του ήχου ως εξής: $^{\hat{n}}$ Ηχος $^{\hat{n}}$ μης , όπου το σημάδι πάνω από το μαρτυρικό σημάδι ("μικρό ίσο": —) δηλώνει αυτήν ακριβώς την ιδιότητά του.

Απηχήματα είναι αυτά που ήδη γνωρίσαμε στην παρ. 2 του κεφαλαίου αυτού.



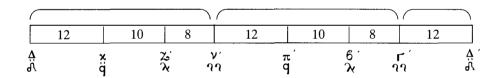


 \emph{Hoo} του Πλ. Δ΄ είναι η βάση του, Νη. Όταν το μέλος χρησιμοποιεί το πεντάχορδο σύστημα προς τα πάνω (Δι-Πα΄), τότε έχουμε μετάπτωση στον ήχο Δ΄, και το ίσο μεταφέρεται στο κάτω Δι. Το ίδιο συμβαίνει συνήθως και όταν το μέλος στέκεται στο Πα. Όταν έχουμε μεταβολή κατά τετράχορδο επί το οξύ (βάση το Γα), τότε το ίσο μεταφέρεται στο κάτω Γα. Αυτή είναι η περίπτωση του τριφώνου Πλ. του Δ΄, ο οποίος συχνά αναφέρεται στα μουσικά βιβλία της Εκκλησίας και ως Τρίτος ήχος. Όπως θα δούμε, η μελική συμπεριφορά του μαλακού αυτού Γ΄ ήχου έχει πολλές αναλογίες με τον Βαρύ σκληρό διατονικό που έχει την ίδια βάση.

ΙΝ.4.2. Ήχος Τέταρτος

 $\Omega_{\rm S}$ κύριος του Πλαγίου του, ο Δ' ήχος θεμελιώνεται μια πέμπτη πάνω από τη βάση του προηγουμένου, δηλαδή το Δ ι. Ο Δ' ήχος έχει αρκετά παρακλάδια, η κανονική του θέση ως κυρίου ήχου, όμως, είναι αυτή. Από τη βάση αυτή, και με τη δομή που θα περιγράψουμε, χρησιμοποιείται κυρίως για τις παπαδικές συνθέσεις, αργές ως επί το πλείστον για τις συντομότερες συνθέσεις (στιχηραρικές και ειρμολογικές) χρησιμοποιούνται δύο άλλα παρακλάδια του Δ' ήχου, που θα γνωρίσουμε πιο κάτω.

Κλίμακα:Η ανιούσα κλίμακα είναι:



αποτελείται δηλαδή από τετράχορδα όμοια, δομής 12-10-8. Η κλίμακα προεκτείνεται προς τα κάτω, στον βαθμό που ο Δ' ήχος συχνά αναφέρεται στον Πλάγιό του, κατά το πεντάγορδο Nn- Δ ι:

	12		10		8		12	
Ϋ́		π q		6 %	7	ار ا		Ÿ

Στο πεντάγραμμο:







Η κατιούσα κλίμακα συνήθως χρησιμοποιεί το Ζω΄ σε ύφεση:

			-			
	12		6		12	
Ÿ		×		کی 22		ν΄ 11

ιδίως όταν η πορεία του μέλους κατευθύνεται προς τον Πλάγιο του Δ ΄.

Στο πεντάγραμμο:



Δεσπόζοντες φθόγγοι, οι της συγχορδίας της τονικής $\ddot{\ddot{\alpha}}$ - $\ddot{\ddot{\chi}}$ - $\ddot{\ddot{\gamma}}$ - \ddot{q} .

Έλξεις σε ανιούσα κίνηση: $\overset{\Gamma}{\gamma_{1}} \rightarrow \overset{\Delta}{\beta_{1}}, \overset{\chi}{q} \rightarrow \overset{\chi}{\gamma_{2}}, \overset{\nu}{\gamma_{1}} \rightarrow \overset{\pi'}{q}.$

Η τελευταία περίπτωση συναντάται, όταν ο ήχος στέκεται στην τετραφωνία, την πέμπτη πάνω από το Δ ι. Τότε έχουμε την περίπτωση του τετράφωνου Δ' ήχου, ο αντίφωνος του οποίου (δηλαδή, αυτός που θεμελιώνεται μια οκτάβα χαμηλότερα, στο Π α) αποτελεί ιδιαίτερο κλάδο των Τετάρτων ήχων που θα εξετάσουμε πιο κάτω.

Όταν "μεσάζει" (Βου), "παραμεσάζει" (Πα) ή "πλαγιάζει" (Νη) (καταλήγει δηλαδή αντίστοιχα στις βάσεις των ήχων Λεγέτου, Πρώτου και Πλ. Δ), τότε ισχύουν οι έλξεις των αντίστοιχων ήχων, όπως αυτές περιγράφονται στις αντίστοιχες παραγράφους.

Έλξεις σε κατιούσα κίνηση: $\overset{\mathbf{x}}{\mathbf{g}} \leftarrow \overset{\mathbf{x}}{\mathbf{x}}$.

Καταλήξεις ατελείς και εντελείς στα Δ ι, Zω', Πα'. Επίσης, στη βάση του μέσου του (Βου) και σε αυτήν του Πλαγίου του (Νη). Όχι σπάνια και στη βάση των Πρώτων ήχων Πα. Καταλήξεις τελικές: Δ ι.

Μαρτυρία: Ήχος και 🗸 .

Απηχήματα: Το μουσικό όνομα του ήχου είναι " Άγια".

Σύντομο



Ουσιαστικά δεν δείχνει παρά τη βάση του ήχου.

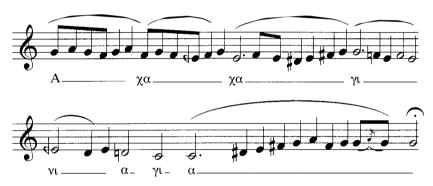




όπου φαίνεται η έλξη του Γα προς το Δι και του Κε προς το Ζω΄. Ακόμη και με την ακόλουθη μορφή, όπου φανερώνεται η σχέση του με τον Πλάγιό του.



Αργό (που είναι και το βυζαντινό απήχημα του Δ' ήχου).⁴⁰



Τοο στο Δι. Όταν μεταπίπτει στους Πλ. Δ΄, Λέγετο και Πρώτο, το ίσο στην αντίστοιχη βάση.

ΙΥ.4.3. Ήχος "έσω" Ποώτος

Σύμφωνα με όσα είπαμε πιο πάνω, ο ήχος θεμελιώνεται μια νότα πάνω από τον Πλ. του Δ' . Καταρχήν λοιπόν, βάση του ήχου είναι το Πα. Ο ήχος από τη βάση αυτή χαρακτηρίζεται ακόμη ως "έσω".

Οι όροι "έσω" και "έξω", ως προσδιορισμοί ενός ήχου, δηλώνουν αντίστοιχα χαμηλή και ψηλή βάση του ήχου. Η συνήθης σχέση μεταξύ των όρων αυτών είναι ίδια με εκείνη που συνδέει τους κυρίους με τους πλαγίους ήχους. Π.χ., "Έσω" Πρώτος έχει βάση το Πα, ενώ ο "Έξω" Πρώτος ανεβαίνει στο Κε. Θα εξετάσουμε πρώτα τον "έσω" Α΄.

^{40.} Βλ. Κ.Α. Ψάχος, ό.π., σ. 153.





Κλίμακα: Η ανιούσα κλίμακα του ήχου είναι η διαδοχή Πα-Πα΄:

/					\ /					١,/		
	10		3	12		12		10	8		12	
π q		6 %	ر ر		À		× q		፮ [′] ኢ	ν΄ 11		π΄ q
					\mathcal{L}							

Όπως φαίνεται από το σχήμα, η κλίμακα αυτή μπορεί να διαιρεθεί κατά δύο τρόπους είτε στα διαζευγμένα όμοια τετράχορδα Π α- Δ ι και Kε- Π α΄ (κάτω από το σχήμα), είτε στα συνημμένα ανόμοια τετράχορδα Π α- Δ ι και Δ ι-Nη΄ (επάνω από το σχήμα). Μπορεί δηλαδή να χρησιμοποιεί είτε το πεντάχορδο Π α-Kε είτε το πεντάχορδο Δ ι- Π α΄. Με τη δεύτερη αυτή εκδοχή συνεργάζεται συνήθως το μέλος του A΄ ήχου.

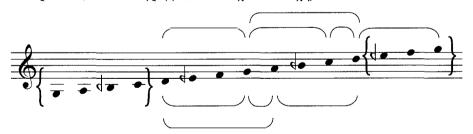
Η κλίμακα αυτή μποςεί να επεκτείνεται προς τα πάνω κατά το τετράχορδο Πα΄-Δι΄:

	10		8		12	
π́q		6 ' %		ړ. س		Ų.

και προς τα κάτω, κατά το πεντάχορδο Δι-Πα:

	12		10		8		12	
$^{\Lambda}_{\Delta}$		q		%		Ϋ́		π q

Τα παραπάνω, στο πεντάγραμμο, αντιστοιχούν στο σχήμα:



Η κατιούσα κλίμακα του ήχου χρησιμοποιεί και εδώ το Ζω΄ σε ύφεση:

						$\overline{}$							
	10		8		12		12		6	12		12	
π q		6 %	•	ر ر		Ÿ		× q	な え	مر	ν' 11		π΄ q



Έχουμε δηλαδή και πάλι την εμφάνιση του σκληφού διατονικού τετφαχόφδου Δι-Κε-Ζω ύφεση-Νη. Στο πεντάγραμμο αντιστοίγως:



Δηλαδή χρησιμοποιείται και εδώ το ελάσσον πεντάχορδο Δι-Πα΄.

Oι δεσπόζοντες φθόγγοι εξαρτώνται από τον τρόπο με τον οποίον κινείται το μέλος. Αν το μέλος χρησιμοποιεί την κλίμακα των διαζευγμένων τετραχόρδων (κάτω από το διάγραμμα του ήχου), είναι οι $\overset{\mathbf{q}}{\mathbf{q}} - \overset{\mathbf{r}}{\mathbf{q}} - \overset{\mathbf{x}}{\mathbf{q}} - \overset{\mathbf{r}}{\mathbf{q}} \cdot \overset{\mathbf{x}}{\mathbf{q}}$. Αν το μέλος χρησιμοποιεί την κλίμακα των ενωμένων τετραχόρδων (επάνω από το διάγραμμα του ήχου), τότε είναι οι $\overset{\mathbf{r}}{\mathbf{q}} - \overset{\Delta}{\ddot{\lambda}} - \overset{\Sigma}{\ddot{\lambda}} \cdot \overset{\Sigma}{\ddot{\lambda}} - \overset{\Delta}{\ddot{\lambda}} \cdot \overset{\Sigma}{\ddot{\lambda}} - \overset{\Sigma}{\ddot{\lambda}} \overset{\Xi}{\ddot{\lambda}} - \overset{\Xi}{\ddot{\lambda$

Έλξεις σε ανιούσα κίνηση: στην κλίμακα των διαζευγμένων, $\overset{6}{\chi} \rightarrow \overset{7}{\eta}$ και στην κλίμακα των συνημμένων τετραχόρδων, τυπικά, $\overset{7}{\eta} \rightarrow \overset{6}{\eta}$. Αν το μέλος στέκεται στο $Z\omega$, $\overset{\chi}{q} \rightarrow \overset{\chi}{\chi}$.

Η ενεργοποίηση του πενταχόρδου Δι-Πα΄ δηλώνει μετάπτωση του μέλους στον Δ΄ ήχο. Αν ο ήχος αυτός "τετραφωνήσει", δηλαδή ανέβει στο Πα΄, τότε παροδικά το Νη΄ έλκεται στο Πα΄: $q_{\eta}^{\nu} \rightarrow q_{\eta}^{\tau}$. Αλλιώς, το διάστημα Νη΄-Πα΄ παραμένει τυπικά τόνος μείζονας.

Έλξεις σε κατιούσα κίνηση: $\overset{\mathbf{x}}{\mathbf{q}} \leftarrow \overset{\mathbf{x}}{\lambda}$

Καταλήξεις ατελείς και εντελείς στα Πα-Γα-Κε και Πα-Δι-Πα΄, και τελικές στο Πα.

Μαρτυρία: Ἦχος Πα ?. Ορισμένοι χρησιμοποιούν τη μαρτυρία Πα το Πα η οποία φέρει πάνω στο μαρτυρικό σημάδι το σύμβολο της ανάβασης μιας "φωνής" ("οξεία":) και δηλώνει ότι η βάση του ήχου είναι μια νότα ψηλότερη απ' αυτήν του Πλ. Δ΄. Ακόμα, η μαρτυρία μπορεί να έχει τη μορφή, Πα ?, όπου το επιπλέον σύμβολο δηλώνει ότι ο κύριος ήχος έχει, κανονικά, βάση τέσσερις "φωνές" πιο ψηλά ("υψηλή": Πα), δηλαδή μια πέμπτη ψηλότερα.

Απηχήματα:Το μουσικό όνομα του ήχου είναι η λέξη "Ανανές", την οποία και απαγγέλλουν τα απηχήματα.

^{41.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, ό.π., Θεωρητικόν Α΄, σ. 247.





Σύντομο



Αργοσύντομο



Όπως βλέπουμε, και τα δύο απηχήματα μας δηλώνουν τη βάση του ήχου (Πα) και τη σχέση της με τη βάση του Πλ. Δ' , που είναι τόνος μείζονας. Επιπλέον, το δεύτερο μας δείχνει τη δεσπόζουσα θέση του Γα και μας δίδει και μια τυπική κατάληξη του ήχου.

Τοο του Α΄ ήχου είναι η βάση του, Πα. Όπως είπαμε, ο ήχος μπορεί να "τριφωνεί", να ανεβαίνει δηλαδή στο Δι, και, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω, και να "τετραφωνεί", κινούμενος γύρω από το Κε. Οι συμπεριφορές αυτές υποδεικνύουν μετάπτωση του ήχου στον Δ΄ ήχο ή, αντίστοιχα, στον τετράφωνό του ή έξω Α΄. Στις περιπτώσεις αυτές το ίσο μεταφέρεται στις αντίστοιχες βάσεις (κάτω Δι ή κάτω Κε), αν η μετάπτωση έχει μεγάλη διάρκεια ή, αν αυτή είναι παροδική, διατηρείται στο Πα αλλά προστίθεται και βοηθητικό ίσο (Δι ή Κε αντίστοιχα).

Ο Α΄ ήχος ακολουθεί συχνά το πεντάχορδο σύστημα, τόσο προς τα κάτω όσο και προς τα πάνω. Όταν οδεύει προς τα κάτω με επανάληψη του πενταχόρδου, η κλίμακά του τροποποιείται σύμφωνα με το σχήμα:

()								የ
Δ		y x		3	, 	$^{\mathcal{V}}_{\boldsymbol{\lambda}}$		q
	12		10		8		12	
	10		8		12		12	
(P)								<u>ا</u>
q Δ		λ x	į	z 17		ÿ		π q

Ο ήχος τότε ουσιαστικά "πλαγιάζει", όπως λέγεται, δηλαδή πραγματοποιεί στάσεις στην υποκείμενη 5η, το κάτω Δι. Η συμπεριφορά αυτή είναι ταιριαστή σε κύριο ήχο, αφού αυτός φυσιολογικά είναι ήχος με ψηλή βάση η οποία προσεγγίζεται από τα κάτω.



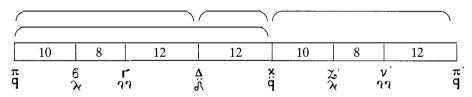
Παράδειγμα:



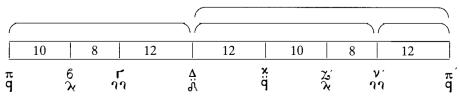
Κατά την αντίστροφη πορεία, ο έσω A' οδεύει με επανάληψη του πενταχόρδου Πα-Κε προς τα πάνω. Στην περίπτωση αυτή η φθορά του Πλ. A' που συνήθως τοποθετείται στο Πα, μπαίνει στο Κε και οξύνει το Βου΄ και το Γα΄. Ο φθόγγος Γα΄ τώρα αποκτά τη συμπεριφορά του Zω', δηλαδή είναι σε δίεση στην ανάβαση και φυσικός στην κατάβαση. Στο Κε όμως θεμελιώνεται κανονικά και ο έξω A' ήχος, τον οποίο θα εξετάσουμε παρακάτω.

ΙΥ. 4.4. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου

Κλίμακα: Ο ήχος αυτός έχει διπλή υπόσταση, ανάλογα με τα φαινόμενα που πραγματώνει στο δεύτερο τετράχορδό του. Η θεμελιώδης ανιούσα κλίμακα του ήχου είναι όμοια με την του έσω A', χαρακτηρίζεται δηλαδή από δομή πλαγίου ήχου με διαζευγμένα όμοια τετράχορδα:



Ωστόσο, όπως και ο έσω Α΄ ήχος, ο Πλάγιος του Α΄ συνεργάζεται και με το πεντάχορδο του Δ΄ ήχου Δι-Πα΄, κατά το σχήμα:







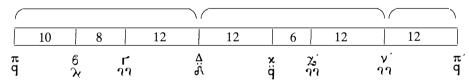
Αυτό που διαφοροποιεί τον Πλάγιο του Α΄ από τον έσω Α΄ είναι η εκλεκτική χρήση του πρώτου σχήματος. Ο Πλ. Α΄, δηλαδή, έχει τάση να αξιοποιεί τη δομή των διαξευγμένων τετραχόρδων Πα-Δι και Κε-Πα΄, αντί για το πεντάχορδο Πα-Κε, και να προβάλλει και το Κε, με εντελείς καταλήξεις σ' αυτόν. Και ως πλάγιος, δηλαδή χαμηλής βάσης, ήχος, έχει την τάση να πραγματοποιεί θέσεις στους ψηλούς φθόγγους της κλίμακας, από τις οποίες και να επιστρέφει με κατιούσα πορεία προς τη βάση του. Έτσι, το τροπικό σχήμα αξιοποιεί και το τετράχορδο πάνω από την κορυφή του:

	10		8	Labora Labora	12	
π΄ q		6 ' %		ئ لار		` ک آگ

Συχνά, ακόμη, οδεύει προς τα κάτω, χρησιμοποιώντας το πεντάχορδο του Δ ΄ ήχου, που βρίσκεται κάτω από τη βάση του:

(\a))						
	12		10		8	12	
Λ		q		Z ~	η. Λ		π q

Η κατιούσα κλίμακα είναι ίδια με αυτήν του A', με την αξιοποίηση του σκληφού τετραχόρδου $\Delta \iota$ - $N\eta'$ και το $Z\omega'$ σε ύφεση:



Τα παραπάνω έχουν στο πεντάγραμμο μια ειχόνα πανομοιότυπη με αυτή του έσω A'ήχου (βλ. προηγούμενα).

Αυτά συμβαίνουν με τον "απλούν", λεγόμενο, Πλάγιο του Α΄, στον οποίο υπάρχουν συνθέσεις κυρίως αργές, όπως χερουβικά, κοινωνικά, πολυέλεοι κ.ο.κ. Υπάρχει όμως και ένα παρακλάδι του ήχου αυτού, ο λεγόμενος "τρίφωνος", στον οποίο είναι γραμμένα τα συντομότερα μέλη, ο οποίος χρησιμοποιεί την κατιούσα κλίμακα αυτή και για ανάβαση και για κατάβαση. Ο ήχος αυτός τριφωνεί συστηματικά, δηλαδή στέκεται στο Δι και, πάνω από το Δι, βρίσκουμε το Ζω΄ σε μόνιμη ύφεση, είτε ανεβαίνει η μελωδία είτε κατεβαίνει:





Ο Πλ. Α΄ ήχος εμφανίζει τα συστήματα που χρησιμοποιεί και ο Α΄ ήχος. Συχνά δε οδεύει με τετράχορδο προς τα κάτω, εγκαθιστώντας τον πλάγιό του στο κάτω Kε, με το διάστημα Πα-Βου τόνο μείζονα $(\overset{6}{\gamma} \checkmark)$:



Οι δεσπόζοντες $\varphi\theta$ όγγοι είναι, για μεν την κανονική κλίμακα του ήχου, \mathbf{q}^{-1} \mathbf{q}^{-1} \mathbf{q}^{-1} \mathbf{q}^{-1} και, για τον τρίφωνο Πλ. A^{\prime} , $\stackrel{\Delta}{q}$ - $\stackrel{\Delta}{\pi}$ - $\stackrel{Z_{\prime}}{\eta}$ - $\stackrel{\pi}{q}$

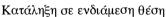
Έλξεις σε ανιούσα κίνηση: ο απλός Πλ. του A', $\stackrel{6}{\lambda} \rightarrow \stackrel{\Gamma}{\gamma}$. Όταν μεταπίπτει στο πεντάχορδο Δι-Πα΄, τότε $\eta \to \Lambda$, και $\ddot{\ddot{q}} \to \tilde{\chi}$, και, μερικές φορές, όταν κινείται για κατάληξη προς το $\Pi\alpha', \stackrel{\mathbf{v}'}{\mathfrak{g}_{1}} \rightarrow \stackrel{\pi}{\mathfrak{g}}$, οπότε σημαίνεται μετάπτωση σε Δ' ήχο με βάση το $\Pi\alpha'$ (με μαρτυρία $\ddot{\vec{n}}$ αντί $\ddot{\vec{q}}$). Ο τριφωνών, $\ddot{\vec{n}}_{\vec{q}} \rightarrow \ddot{\vec{n}}$.

Έλξεις σε κατιούσα κίνηση: $\overset{\mathbf{x}}{\mathbf{q}} \leftarrow \overset{\mathbf{x}}{\mathbf{x}}$ και σε στάση στο Γα, $\overset{\mathbf{f}}{\mathbf{q}} \overset{\Delta}{\mathbf{q}} \overset{\Delta}{\mathbf{x}}$.

Η τελευταία περίπτωση είναι αυτή του διφώνου Πλ. Α΄, ο οποίος εμφανίζει χρωματική συμπεριφορά και θα εξεταστεί στην επόμενη παράγραφο.

Καταλήξεις: Ο απλός Πλ. του Α΄ κάνει καταλήξεις ατελείς στα Πα-Γα-Κε και Πα΄, αλλά και Δι, και εντελείς και τελικές στο Πα. Ο τριφωνών Πλ. του Α΄ κάνει καταλήξεις ατελείς και εντελείς στα Πα-Δι-Κε, και τελικές στο Δι.

Να πούμε εδώ, πάντως, ότι, στο τέλος της ψαλμωδίας, η βάση επιστρέφει στη βάση Πα, με ειδική καταληκτική γραμμή. Παράδειγμα το θούριο της Αναστάσεως:





Κατάληξη στο τέλος της ψαλμωδίας









Μαρτυρία: ϶Ηχος πΗΠα ٩

Απηχήματα: Το μουσικό όνομα του ήχου είναι "Ανέανες". Τα απηχήματα είναι τα

εξής: Σύντομο



με ένδειξη της διφωνίας του ήχου, δηλαδή της δεσπόζουσας βαθμίδας Γ α. Και με ένδειξη της τετραφωνίας (Kε):



Αργοσύντομο



Αργό, που είναι και το βυζαντινό απήχημα του Πλ. Α΄ ήχου⁴²



Τοο του είναι η βάση Πα. Κινήσεις για καταλήξεις στους Δ ι και Κε τονίζονται με βοηθητικά ίσα στους Δ ι και Κε αντίστοιχα. Αν κινηθεί κατά το πεντάχορδο σύστημα προς τα πάνω, τότε μετατίθεται το ίσο στο κάτω Κε.

ΙΥ.4.5. Ήχος "έξω" Πρώτος

Ας θυμηθούμε όσα αναφέρθηκαν για τη βασική κλίμακα του Πλ. Δ΄ ή του Ραστ. Η θεμελίωση της κλίμακας αυτής δεν είναι κοινή για όλους. Για τον Χρύσανθο, το Δι ταυτίζεται με το Re, και συνεπώς το Nη αντιστοιχεί στο Sol. Το ίδιο υιοθετούν και μερικοί ακόμη στις μεταγραφές τους 43 και το ίδιο υιοθετούν και οι Τούρκοι θεωρητικοί. Αντίθετα, η Πατριαρχική Επιτροπή θεσπίζει την αντιστοιχία Nη = Do, και το ίδιο συμβαίνει και με τους Άραβες.

^{42.} Βλ. Κ.Α. Ψάχος, ό.π., σ. 154.

^{43.} Βλ. π.χ. Κ.Ι. Μάρκος, Δημοτικά τραγούδια Κονιάκου Δωρίδος, Αθήνα 1978.



Έχουμε αναφέρει τα κύρια επιχειρήματα υπέρ της τελευταίας επιλογής. Ωστόσο, υπό το πρίσμα της Οκτωήχου, τα πράγματα δεν είναι απολύτως σαφή. Πράγματι, αν δούμε τη σειρά των πλαγίων ήχων όπως προκύπτει σε αντιστοιχία με τους φθόγγους, έχουμε:

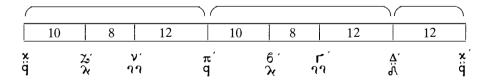
Φθόγγος	Ήχος
Πα	Πλ. Α΄
Βου	Πλ. Β΄
Γα	Πλ. Γ΄

Συνεπώς, ανεβαίνοντας ακόμα μία θέση, θα περιμέναμε τη θεμελίωση Πλ. Δ΄, με βάση το Δι. Αυτό δεν συμβαίνει στην πράξη, καθώς η μουσική πρακτική της Εκκλησίας χρησιμοποιεί τον φθόγγο Δι ως βάση του Δ΄ και όχι του Πλαγίου του. Όμως, η δυνατότητα αυτή έχει ως αποτέλεσμα το Δι να αποτελεί και αυτό βάση της Οκτωήχου. Και συνεπώς, σχεδόν όμοια με το Νη, πάνω απο το Δι να είναι δυνατή η θεμελίωση των ήχων κατά την τάξη τους.

Όλα αυτά δεν κάνουν το σύστημα προσδιορισμού των βάσεων των ήχων λιγότερο περίπλοκο απ' ό,τι εμφανίζεται. Ωστόσο, κάνουν κατανοητή τη δυνατότητα εμφάνισης ήχων με την αυτή τάξη από διάφορες βάσεις. Ήχων που έχουν το ίδιο όνομα αλλά διαφορετική μελική συμπεριφορά, προσαρμοσμένη στα δεδομένα που υποβάλλει στην ανθρώπινη φωνή η διαφορετική θέση της βάσης στην έκταση του μέσου διαπασών.

Μετά τα παραπάνω, ας δούμε τον "έξω" A' ήχο, τον A' ήχο δηλαδή από την παλαιά (και κανονική του) βάση, που είναι ο Kε. Ο ήχος ονομάζεται συχνά "τετράφωνος", για να δηλωθεί ότι στην ουσία είναι ο κύριος του Πλαγίου A', τη βάση και την κλίμακα του οποίου χρησιμοποιεί ο έσω A'. Είναι ήχος κυρίως της παπαδικής μελοποιίας.

Κλίμαχα



Έχουμε δηλαδή δομή όμοιων συνημμένων τετραχόρδων, που είναι η ακριβής, θεωρητικά, δομή του κυρίου ήχου. Η δομή του μέλους, γενικά, "κτίζεται" με τους φθόγγους πάνω από τη βάση του. Ωστόσο, βρίσκεται σε συστηματική σχέση με τον πλάγιό του από το Πα, έτσι που να επεκτείνεται προς τα κάτω, κατά το πεντάχορδο Πα-Κε:



	10		8	12		12	
π 9		წ ჯ	ر ا	7	Ÿ		х q

Αντίστοιχα στο πεντάγραμμο είναι:



Όλα αυτά αφορούν την ανιούσα κλίμακα του ήχου. Ωστόσο, όσο το μέλος κινείται στο πλαίσιο της κανονικής κλίμακας, ανιούσα και κατιούσα κλίμακες ταυτίζονται. Μόνο όταν το μέλος πλαγιάζει, δηλαδή στρέφεται σε κατάβαση προς το Πα, τότε εμφανίζεται το γνωστό σκληρό τετράχορδο με το Ζω΄ σε ύφεση:

	12		6		12	
Ÿ		× q		Z) 77		11

Στην κατάβαση προς το Πα, δηλαδή, ο έξω A' χρησιμοποιεί την κατιούσα κλίμακα του Πλαγίου του:



Δεσπόζοντες φθόγγοι τα $\overset{\times}{q}$ - $\overset{\vee}{q}$ - $\overset{\vee}{q}$ - $\overset{\circ}{q}$, και σε κατιούσα πορεία $\overset{\pi}{q}$ - $\overset{\circ}{q}$ και \hat{n} Έλξεις σε ανιούσα κίνηση: $\overset{\times}{\lambda}$ $\overset{\vee}{\rightarrow} \overset{\circ}{q}$, $\overset{\circ}{\lambda}$ $\overset{\vee}{\rightarrow} \overset{\circ}{q}$ και $\overset{\circ}{q}$ $\overset{\wedge}{\rightarrow}$. Έλξεις σε κατιούσα κίνηση: $\overset{\circ}{q}$ $\overset{\sim}{\lambda}$

Καταλήξεις: Ατελείς στα Κε και Νη΄ και, σε κάθοδο, στα Δι, Γα και Πα:



ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙV





Εντελείς και τελικές στο Κε:



εκτός από το τέλος της ψαλμωδίας, οπότε το μέλος επιστρέφει στο Πα:



Μαρτυρία: Ἦχος ΫΚε και, προκειμένου να φανεί ο τετράφωνος χαρακτήρας του, $^{\circ}$ Ηχος $^{\circ}$ Κε με την προσθήκη της υψηλής στο μαρτυρικό σημάδι.

Απηχήματα: Τα απηχήματα του ήχου στο σύνολό τους δηλώνουν την τετραφωνία από το Πα:

Σύντομο



Αργοσύντομο



Αργό, που είναι και το βυζαντινό απήχημα του \mathbf{A} ΄ ήχου. 44





^{44.} Βλ. Κ.Α. Ψάχος, ό.π., σ. 152.



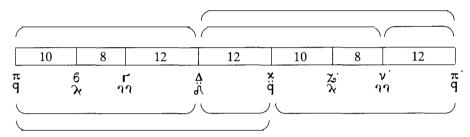


Μολονότι βάση του ήχου είναι το Κε, έχει συστηματική τάση να εναλλάσσει την κλίμακά του με αυτήν του Πλαγίου του. Έτσι το *ίσο* μένει στο Πα, ενώ δευτερεύον ίσο στο Κε μπορεί να δείχνει την τετράφωνη συμπεριφορά του ήχου, εναλλασσόμενο με μετάπτωση στο Δι σε κατιούσες φράσεις που καταλήγουν στο Δι.

ΙΝ.4.6. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου τετράφωνος

Ο ήχος αυτός οφείλει τον χαρακτηρισμό του στο ότι, ενώ βρίσκεται σε συνεχή αναφορά προς την κανονική βάση του Πλ. Α΄, δηλαδή το Πα, καταλήγει στην πέμπτη πάνω από τη βάση, το Κε. Και, επειδή συμπλέκεται με την τριφωνία του Πλ. Α΄, χρησιμοποιεί και το πεντάχορδο του Δ΄ ήχου, πραγματοποιώντας συστηματικά στάσεις και στο Δι. Έτσι, πολύ συχνά, οι διαδοχικές φράσεις στις συνθέσεις του ήχου αυτού οδεύουν στους Κε και Δι κατ' εναλλαγή.

Κλίμαχα: Ανιούσα κλίμακα είναι η παρακάτω:



Στις καταλήξεις, δηλαδή, ο ήχος εναλλάσσει την κορυφή του πενταχόρδου Π α-Κε με τη βάση του πενταχόρδου Δ ι- Π α΄.

Η κατιούσα κλίμακα χαρακτηρίζεται και αυτή από το σκληρό τετράχορδο Δι-Νη΄:

	12		6	12	
Ÿ		x q		な。 วัก	ν´ 11

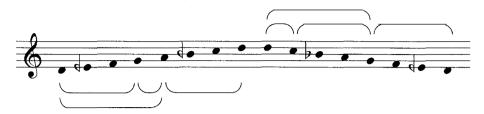
Συχνά δε, το Zω' μένει σε μόνιμη ύφεση, σημάδι ότι ο ήχος συνεργάζεται με τον τρίφωνο Πλ. Α΄. Όταν δε εμμένει το μέλος σε κινήσεις γύρω και πάνω από το Δι, με το Zω' σε μόνιμη ύφεση, τότε έχουμε μετάπτωση στον ήχο Δ' του σκληρού διατόνου, για τον οποίο θα μιλήσουμε πιο κάτω. Στην περίπτωση αυτή, το τροπικό σχήμα πάνω από το Δι αποκτά την ακόλουθη δομή:

1										$\neg \subset$		$\overline{}$
	12		6	12		12	(5	12		12	
Ŷ		ä	ヹ ??		ν΄ 11		π´	6 ' 11		11 11		Ų Ą

με το Βου΄, δηλαδή, επίσης σε ύφεση.



Όλα τα παραπάνω στο πεντάγραμμο είναι:



Δεοπόζοντες φθόγγοι, όπως και στον χαμηλό Πλ. Α΄, $\ddot{q} - \ddot{q} - \ddot{\ddot{q}} - \ddot{\ddot{q}}$ και αντίστοιχα $\ddot{q} - \ddot{\ddot{q}} - \ddot{\ddot{q}} - \ddot{\ddot{q}}$.

Έλξεις σε ανιούσα κίνηση: $\frac{1}{2} \rightarrow \frac{\Delta}{2}$ και σε κατιούσα κίνηση: $\frac{x}{q} \leftarrow \frac{7}{\Delta}$.

Καταλήξεις ατελείς στα Κε, Δι, Πα, εντελείς στα Κε, Πα, και τελικές στο Κε. Όπως συμβαίνει και με τον τρίφωνο του Πλ. Α΄, μολονότι στα ενδιάμεσα μέλη η κατάληξη γίνεται στο Κε, στο τέλος της ψαλμωδίας το μέλος επιστρέφει στο Πα, μέσω ειδικής καταληκτικής γραμμής, ανάλογης προς αυτές του τετράφωνου Α΄ ήχου. Να παρατηρήσουμε λοιπόν ότι, τόσο ο Α΄ ήχος όσο και ο πλάγιός του, υπό όλες τους τις εκδοχές, έχουν ως μόνιμο, συστηματικό και τελικό σημείο αναφοράς τους τον φθόγγο Πα. Γι' αυτό και ο Πα αναφέρεται συχνά ως "βάση των Πρώτων ήχων".

Μαρτυρία: 6 Ηχος 6 ΗΠα 6 Η με το σημάδι της υψηλής (f) να δηλώνει την ανάβαση στην πέμπτη πάνω από την κανονική 6 άση.

Απήχημα:Το απήχημα δείχνει πρώτα τον ήχο Πλ. Α΄ και κατόπιν την τετραφωνία:



Το *ίσο*, όπως και στην περίπτωση του τετράφωνου A', παραμένει στην κανονική βάση του πλαγίου, το Π α, και μπορεί να ενισχύεται από δευτερεύοντα ίσα στο Δ ι ή στο Kε, όταν ο ήχος τριφωνεί ή τετραφωνεί αντίστοιχα.

ΙΝ.4.7. Ήχος Λέγετος

Ο ήχος αυτός έχει βάση το Βου και, επομένως, βάσει της σειράς της Οκταηχίας, σημαίνεται ως ήχος Πλάγιος του Δευτέρου. Σε ελάχιστες συνθέσεις δε, φέρεται από τους συνθέτες και ως κύριος ήχος, έσω Δεύτερος διατονικός (π.χ. η Αργή Δοξολογία του Πέτρου Λαμπαδαρίου, σε ήχο Β΄ διατονικό). ⁴⁵ Ο συνηθισμένος του όμως χαρακτηρισμός είναι ήχος Τέταρτος, χρησιμοποιούμενος για τα σύντομα ειρμολογικά μέλη. Και μάλιστα, μέσος του Τετάρτου ήχου, αφού θεμελιώνεται δύο νότες κάτω από τη βάση εκείνου (Δι).

^{45.} Βλ. Ταμείον Ανθολογίας: Όρθρος Α΄, εκδ. Β. Ρηγόπουλος, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 397. Επίσης βλ. Κ.Α. Ψάχος, ό.π., σ. 130.





Η διπλή αυτή δυνατότητα, έχει ως αποτέλεσμα ο ήχος να εκφέρεται, κατά παράδοση, με το ιδιαίτερο όνομα "Λέγετος", χωρίς να σημαίνεται, υποχρεωτικά, αν είναι ήχος B' ή Δ' . Στην πραγματικότητα, είναι δυνατόν να εντοπίσει κανείς ιδιώματα και των δύο τροπικών οικογενειών στις συνθέσεις του Λεγέτου, ιδιαίτερα τις εκτεταμένες. Κάτι που υποδεικνύει ότι, ανεξάρτητα από τον πιθανό χαρακτηρισμό του ως B' ή Δ' ήχου, ως τροπικό σχήμα έχει την ιδιαίτερη υπόστασή του.

Θα εξετάσουμε τις δύο αυτές εκδοχές του Λεγέτου.

Κλίμακα: Ο Λέγετος ως ήχος Πλ. Β΄.

6 %	ა 1	า ข	Ÿ		ġ X	ጂ ኢ	J.	,	π΄ 9	6´ ኢ
	8	12		12	10		8	12	10	0
	8	12		10	12		8	12	1	0
6 %	า	ر ار	Ÿ	x Ÿ	م	ኤ΄ ኢ	η· 1·	, ì	π΄ 9	6´ %
						/				

Όπως βλέπουμε, η κανονική κλίμακα που προκύπτει με αποκοπή της έκτασης Βου-Βου΄, από την επέκταση της διαδοχής Νη-Νη΄ (άνω μέρος του σχήματος), δεν είναι δυνατόν να διαιρεθεί σε όμοια τετράχορδα, διότι το τετράχορδο Βου-Κε είναι μεγαλύτερο από 30 τμήματα (=32 τμ.). Έτσι, προκειμένου να αποκτήσει ο Λέγετος θεωρητικά ορθή δομή Πλαγίου ήχου, πρέπει να χαμηλώσει το Κε κατά 2 τμήματα.

Με την επέμβαση αυτή, που αποτελεί θεωρητική τακτοποίηση οφειλόμενη στον Σίμωνα Καρά, 46 ο Λέγετος αποκτά δομή Πλαγίου ήχου, με τετράχορδο (κάτω μέρος του σχήματος) 8 - 12 - 10.

Τα παραπάνω στο πεντάγραμμο:



Ο Λέγετος, ως Μέσος του Δ' , τώρα, αξιοποιεί την κλίμακα του Δ' ήχου και του Πλαγίου του:

12	10	8	12	12	10	8	12	10	
ν π	: 6	, r	Δ	×	2	(5'	ν΄ 	π	_ 6´
9(7	,	y 100	, 97	. 4	,	Y) }	4	×

^{46.} Βλ. Σ. Ι. Καράς, \dot{o} .π., Θεωρητικόν A΄, σ. 255.





Στην πραγματικότητα, στη διαδοχή του σχήματος (τρίχορδο Πλ. Δ΄-τρίχορδο Λεγέτου-τετράχορδο Πλ. Δ΄-τρίχορδο Πλ. Δ΄), το Βου βρίσκεται στη μέση των Νη και Δ ι και μετέχει στη συγχορδία της τονικής του Πλ. Δ ΄, Νη-Βου- Δ ι άρα έχει το ίδιο μείζον άκουσμα με αυτόν, και η κίνηση της μελωδίας τον κάνει να μοιάζει πότε με δίφωνο του Πλ. Δ ΄ και πότε με Μέσο του Δ ΄.

Τα παραπάνω στο πεντάγραμμο:



Όταν ο Λέγετος λειτουργεί ως Πλάγιος του Β΄, αξιοποιεί την πέμπτη της κλίμακας, δηλαδή το Ζω΄, κάνοντας στάσεις σ' αυτό. Όταν λειτουργεί ως Μέσος του Δ΄, τότε το Ζω΄ λειτουργεί όπως ξέρουμε από τους ώς τώρα ήχους: σε κατιούσα φορά παίρνει ύφεση, και εμφανίζεται το σκληρό τετράχορδο Δι-Νη και πάλι:

	12		6		12	
Ä		ä		び 11		γ γ

Και στο πεντάγραμμο:



Δεσπόζοντες φθόγγοι, όταν ο ήχος εργάζεται με διαζευγμένα τετράχορδα, είναι τα $\overset{6}{\sim}-\overset{\Delta}{n}-\overset{\Sigma}{n}$, ενώ όταν λειτουργεί ως Μέσος του Δ' , $\overset{6}{\sim}-\overset{\Delta}{n}-\overset{V}{n}$, εμφανίζοντας έτσι τη σχέση του με τον Δ' και τον Πλ. Δ' συγχρόνως.

σχέση του με τον Δ΄ και τον Πλ. Δ΄ συγχρόνως. Έλξεις σε ανιούσα κίνηση: $\overset{\circ}{q} \rightarrow \overset{\circ}{\chi}$, $\overset{\circ}{\eta} \rightarrow \overset{\circ}{\eta}$ και αν εργάζεται ως Πλάγιος ήχος, τότε $\overset{\circ}{q} \rightarrow \overset{\circ}{\chi}$ στις κινήσεις προς τον $\overset{\circ}{\chi}$ Ενώ ως Μέσος του Δ΄, $\overset{\circ}{\chi} \rightarrow \overset{\circ}{\eta}$. Έλξεις σε κατιούσα κίνηση: $\overset{\circ}{q} \leftarrow \overset{\circ}{\chi}$. Πολλές φορές έλκεται το Κε προς το Δι: $\overset{\circ}{\eta} \leftarrow \overset{\circ}{\eta}$

Έλξεις σε κατιούσα κίνηση: $\overset{\mathbf{x}}{\mathbf{q}} \leftarrow \overset{\mathbf{x}}{\lambda}$. Πολλές φορές έλκεται το Κε προς το Δι: $\overset{\Delta}{\mathbf{n}} \leftarrow \overset{\mathbf{x}}{\mathbf{q}}$ οπότε εμφανίζεται χρωματικό τετράχορδο μεταξύ Δι και Νη΄. Αυτή είναι η περίπτωση του χρωματικού Λεγέτου, που θα εξετάσουμε στους χρωματικούς ήχους. Όταν ο Λέγετος λειτουργεί ως Πλάγιος του Β΄, το φαινόμενο αυτό, της ύφεσης της κορυφής του τετραχόρδου του, εμφανίζεται και στην τετραφωνία του, δηλαδή πάνω στο $\overset{\mathbf{x}}{\lambda}$, και έχει ως αποτέλεσμα να βαρύνεται το άνω Βου: $\overset{\mathbf{x}}{\mathbf{q}} \leftarrow \overset{\mathbf{b}}{\lambda}$. Το ίδιο συμβαίνει και σε θέση αντίφωνη, δηλαδή όταν το μέλος οδεύει προς το $\overset{\mathbf{x}}{\lambda}$, οπότε έχουμε $\overset{\mathbf{a}}{\mathbf{q}} \leftarrow \overset{\mathbf{b}}{\lambda}$.





Καταλήξεις ατελείς στο Δ ι και, όταν λειτουργεί ως Πλάγιος, στο Zω΄ ή και στο κάτω Zω. Όχι σπάνια, και στο Πα, βάση του παρακλαδιού του στιχηραρικού Δ ΄ ήχου, τον οποίον θα εξετάσουμε αμέσως μετά. Εντελείς και τελικές στο Bou.

Μαρτυρία: 7 Ηχος 7 7 8 8 9

Ακόμη χρησιμοποιείται η μαρτυρία 7 Ηχος Λέγετος Βυ $\{$ που, είναι γενικότερη και δηλώνει απλώς τη βάση και τα διαστήματα του ήχου.

Παρατηρούμε ότι και οι δύο μαρτυρίες χρησιμοποιούν την ίδια φθορά ξ. Όπως όμως είδαμε, ο Μέσος του Δ΄ και ο Πλάγιος του Β΄ έχουν μια μικρή διαφορά στις κλίμακές τους: το Κε του Πλ. Β΄ παίρνει μια μικρή ύφεση δύο τμημάτων, προκειμένου να αποκατασταθεί η θεωρητική δομή των διεζευγμένων τετραχόρδων. Σε ποια λοιπόν δομή αντιστοιχεί πραγματικά αυτή η φθορά;

Ας θυμηθούμε όσα είπαμε στα περί φθορών:

Στην πραγματικότητα, η φθορά { δηλώνει τον φθόγγο Βου μέσα στο πλαίσιο της μαλακής διατονικής διαδοχής Νη-Νη΄. Η θέση του Κε, συνεπώς, προσαρμόζεται στη δομή του μέλους. Έτσι, είναι αναμενόμενο το Κε να είναι φυσικό όταν το μέλος προβάλλει Τέταρτο ήχο και όταν, το μέλος παίρνει μορφή Πλαγίου, να μαλακώνει τόσο ώστε το διάστημα Βου-Κε να γίνεται τέλειο τετράχορδο 30 τμημάτων.

Απηχήματα

Ως Μέσος του Δ΄ ήχος:



Ως Πλάγιος του Β΄ διατονικός:



Το βασικό *ίσο* του είναι το Βου. Όταν μεταπίπτει στον Δ ΄, τον Πλάγιο του Δ ΄ και τον A΄, τότε το ίσο μετακινείται αντίστοιχα στα Δ ι, Νη και Πα.

Έχοντας εξετάσει ώς τώρα τους ήχους Πλ. Δ ΄, Λέγετο και Δ ΄, ας κάνουμε την εξής παρατήρηση.



Ήχος	Δεσπόζοντες φθόγγοι							
કુમાં પ્રમુ	Ϋ́		გ ჯ	Ÿ		11 Λ,		
λέγετος Βυ {			გ ჯ	Ÿ	ኤ΄ ኢ			
äli√		π q		Ÿ	<u>ኤ</u> ኢ		π΄ q	
	₹ X	π 9	წ %	Å	<u>ኢ</u>	ี ว า	π΄	

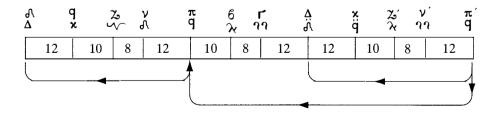
Οι τρεις αυτοί ήχοι, όπως είδαμε, έχουν συγγένεια τροπική και συνεργάζονται συστηματικά μεταξύ τους. Έτσι, είναι φυσιολογικό οι δεσπόζοντες φθόγγοι, του οποιουδήποτε από τους τρεις, να εμφανίζονται ως θέσεις καταλήξεων των υπολοίπων. Στην πραγματικότητα, και στους τρεις ήχους είναι δυνατή η εμφάνιση καταλήξεων σε όλους ανεξαιρέτως τους φθόγγους που βρίσκονται στο κάτω μέρος του πίνακα.

ΙΥ.4.8 Ήχος Τέταρτος στιχηραρικός

Όπως είδαμε (παρ. IV.4.2), ο Δ ΄ ήχος έχει το ιδίωμα να τετραφωνεί στην πέμπτη του (Πα΄):

	·			-	-			
	12		10		8		12	
Ä		ă X		ζ ,		11 Λ'		π΄ q

Στο άνω Πα, λοιπόν, θεμελιώνεται ένα παρακλάδι του Δ΄. Ως βάση, όμως, το άνω Πα, βρίσκεται έξω από το μέσο διαπασών, είναι πολύ ψηλή και δεν προσφέρεται για τη μελοποιία: θα έπρεπε το μέλος να έχει αποκλειστικά σχεδόν κατιούσες φράσεις, καθώς η οξύτητα της βάσης του απαγορεύει ουσιαστικά την εξέλιξη πάνω απ' αυτήν. Έτσι, η εκκλησιαστική πράξη έχει μεταφέρει τη βάση του ήχου μια οκτάβα χαμηλότερα, θεμελιώνοντας τον λεγόμενο στιχηραρικό Δ΄ στη βάση των Πρώτων ήχων. Έχει δε θεωρητική σημασία το ότι η υποκείμενη της βάσης δομή πενταχόρδου, παραμένει η ίδια και είναι πεντάχορδο Δ΄ ήχου:



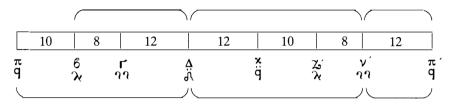




Πάνω όμως από τη βάση Πα, η διαστηματική δομή αντιστοιχεί προς αυτήν των Πρώτων ήχων. Επιπλέον, η εγγύτητα του Πα με το Βου, που είναι βάση του Μέσου του Δ' , έχει ως αποτέλεσμα η λειτουργία του Δ' στιχηραρικού να εμπλέκει και τον Λέγετο ήχο. Έτσι, ο Δ' στιχηραρικός δίδει μεικτό άκουσμα από φράσεις, σε ήχους A' και Λέγετο κατ' εναλλαγή· όχι σπάνια και φράσεις σε Δ' ήχο, από το Δ ι. Έτσι, λοιπόν, ο στιχηραρικός Δ' είναι σύνθεση διαφορετικών ανεξάρτητων ήχων, των οποίων η συστηματική εναλλαγή συνιστά ακοιβώς την ιδιοτυπία του και την πρωτοτυπία του.

Κλίμακα: Όπως είδαμε, λοιπόν, ο στιχηραρικός Δ΄ χρησιμοποιεί διπλή κλίμακα. Έτσι, η ανιούσα κλίμακά του είναι η ακόλουθη:

Ήχος Λέγετος



Ήχος Α΄

και στο πεντάγραμμο:



Να παρατηρήσουμε τη διαίρεση της κλίμακας του Α΄ ήχου σε ανόμοια τετράχορδα, πράγμα που σημαίνει ότι δεν είναι αναμενόμενη η εμφάνιση του Κε σε κατάληξη. Ακόμη, ότι και στο πάνω και στο κάτω μέρος του σχήματος, δηλαδή και στην κλίμακα του Λεγέτου και στην κλίμακα του Α΄ ήχου, λειτουργεί το τετράχορδο Δι-Νη΄. Η αξιοποίηση του σχήματος αυτού μπορεί να αποδόσει συγχρόνως άκουσμα Α΄ ήχου (τετράχορδο Πα-Δι), Λεγέτου (τρίχορδο Βου-Δι) και Δ΄ ήχου (πεντάχορδο Δι-Πα΄). Τα διαφορετικά αυτά ακούσματα σημαίνουν μετάπτωση στους αντίστοιχους ήχους, με όλες τις συνέπειες στο τροπικό σχήμα. Έτσι, η κατιούσα κλίμακα του ήχου χαρακτηρίζεται και αυτή, κατά κανόνα, από το σκληρό τετράχορδο των μαλακών διατονικών ήχων που γνωρίσαμε ώς εδώ, με το Ζω΄ σε ύφεση:

	12		6		12	
Ä		χq		25		ν′ 11



ή, στο πεντάγραμμο:



Oi despásontes $\phi\theta \acute{o}\gamma\gamma oi$ exactántal apó ton sughemaiméno hao ston opolo mineítal to mélos. Étal écoume, gia ton A´ hao q¯ - $\overset{\Delta}{h}$ - $\overset{\Sigma}{h}$ - $\overset{\pi}{q}$, gia ton Méso tou A´ ta $\overset{\delta}{h}$ - $\overset{\Delta}{h}$ - $\overset{\nu}{\eta}\gamma$, mai gia ton A´ ta $\overset{\Delta}{h}$ - $\overset{\Sigma}{\eta}$ - $\overset{\pi}{q}$.

Οι έλξεις αυτές αναλογούν αμριβώς στους ήχους A', Λέγετο μαι Δ' , όπως περιγράφημαν, ανάλογα με το σε ποιον μεταπίπτει το μέλος ματά την εξέλιξή του.

Καταλήξεις ατελείς και εντελείς στα Π α, Bou, Δ ι και τελικές στα Π α και Bou (συνηθέστερα).

Μαρτυρία: 7 Ηχος 1 Πα 7 που δηλώνει ήχο τέταρτο κύριο (1), με βάση το Πα και διαστήματα αυτά του 1 Α΄ ήχου (7).

Απηχήματα

Σύντομο



που δηλώνει απλώς τη βάση του ήχου.

Αργοσύντομο



που δείχνει το υποκείμενο πεντάχορδο Δ' ήχου.

Ανάλογα με το αν η φράση του μέλους πραγματοποιείται στον A', στον Λέγετο ή στον Δ' , το *ίσο* βρίσκεται στο Πα, στο Βου και στο Δ ι αντίστοιχα.





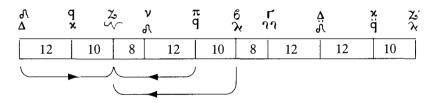
ΙΝ.4.9. Ήχος Βαρύς μαλακός διατονικός

Αυτός ο Ήχος, σε όλες του τις εκδοχές, θεμελιώνεται στο $Z\omega$ (κυρίως $\overset{\mathfrak{Z}}{\backsim}$, αλλά και $\overset{\mathfrak{Z}}{\backsim}$). Από αυτό το δεδομένο ονομάζεται και Baρύς (=μπάσος), γιατί η βάση του είναι βαρύτερη από τη βάση της Οκταηχίας, το Nη.

Κλίμακα: Ας παρατηρήσουμε τη διαδοχή των διαστημάτων κάτω και πάνω από το Ζω (βλ. επόμενο σχήμα). Όπως βλέπουμε στο σχήμα, το Ζω μπορεί να προσδιοριστεί με τρεις τρόπους:

- (α) Ως η διφωνία της βάσης του Δ΄ ήχου, Δι.
- (β) Ως ο παράμεσος φθόγγος της βάσης του διατονιχού Πλ. Β΄, Βου.
- (γ) Ως η μεσότητα της βάσης του Α΄ ήχου, Πα.

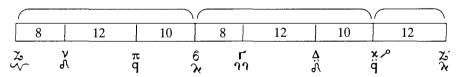
Από αυτές τις εκδοχές, η πρώτη εμπεριέχεται στη συμπεριφορά του Δ' ήχου της παπαδικής (παρ. IV.4.2), ο οποίος πραγματοποιεί στάσεις στο Zω, που είναι από τους δεσπόζοντες φθόγγους του. Εμπεριέχεται ακόμη στη συμπεριφορά όλων των ήχων που συνεργάζονται με τον Δ' ήχο και εργάζονται και κατά το πεντάχορδο Δ ι-Πα΄. Δ εν συνιστά συνεπώς ιδιαίτερη τροπική συμπεριφορά.



Θα εξετάσουμε τις άλλες δύο περιπτώσεις.

(1) Ο Βαρύς ως παράμεσος ή τετράφωνος του Λεγέτου

Σχέση μεταξύ των Zω και Bου είναι αυτή που συνδέει τη βάση πλαγίου ήχου (Bου) με αυτήν του κυρίου του (Zω') και του αντίφωνού του (Zω). Συνεπώς, αν ο Λέγετος θεωρηθεί ως πλάγιος ήχος, ο Bαρύς είναι ο αντίστοιχος κύριος. Σε μια τέτοια περίπτωση, η κλίμακα του Bαρέως θα πρέπει να υποστεί επέμβαση στο Kε, όπως και στην περίπτωση του Λεγέτου, προκειμένου να τακτοποιηθεί το δεύτερο τετράχορδο:



και στο πεντάγραμμο:







Με την κλίμακα αυτή, και συνημμένα τετράχορδα, ο Βαρύς είναι ήχος Β΄ διατονικός. Μια άλλη επέμβαση στο αρχικό τροπικό σχήμα, προκειμένου να αποκατασταθεί δομή καθαρών τετραχόρδων, είναι η όξυνση του $\Gamma \alpha$: αντί του $\Gamma \alpha$, $\Gamma \alpha$, $\Gamma \alpha$ Η κλίμακα τότε γίνεται:

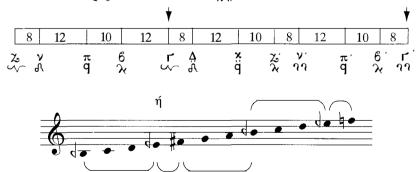
1						$\neg \subset$		$\overline{}$						
	8		12		10		12		8		12		10	
3	' 5	Ϋ́		$\overset{\pi}{q}$		6 %		ب		Ÿ		х q		な。 え

και στο πεντάγραμμο:



Αποκτά δηλαδή δομή πλαγίου ήχου με διαζευγμένα τετράχορδα Λεγέτου. Άρα, πρόκειται για μεταφορά του Λεγέτου στο Ζω και για την περίπτωση του Βαρέως τετραφώνου ήχου που χαρακτηρίζεται από προβολή του Γα σε δίεση. Να σημειώσουμε δε ότι το Γα, στην κλίμακα αυτή, αντιστοιχεί στο Ζω΄ της κλίμακας του Λεγέτου, ο οποίος έλκεται προς το Κε σε τελική κατάβαση. Έτσι, και στον ήχο αυτό, είναι αναμενόμενο το Γα να είναι σε δίεση όσο το μέλος κινείται στην περιοχή του Γα και πάνω από αυτήν, να επιστρέφει δε στη φυσική του θέση, όταν το μέλος οδεύει σε κατάληξη προς το Ζω. Φυσικά, η επιστροφή του Γα στη θέση του δεν θίγει τη δομή του μαλακού διατόνου, δεν εμφανίζει δηλαδή σκληρό τετράχορδο Πα-Δι, γιατί το διάστημα Πα-Βου παραμένει ελάσσων τόνος (= 10 τμ.).

Το σχήμα αυτό μπορεί να μεταφερθεί και μιαν οκτάβα οξύτερα, στο $\frac{\chi}{\lambda}$, οπότε η κλίμακα επεκτείνεται προς τα πάνω κατά το σχήμα:



Ο ήχος αυτός είναι ο Βαρύς επτάφωνος. Ας παρατηρήσουμε τη θέση του Γα΄, που είναι φυσικό, τη στιγμή που το Γα του μέσου διαπασών έλκεται από το Δι σε κινήσεις που γίνονται γύρω απ' αυτό. Και εδώ, ωστόσο, σε τελική κάθοδο προς το κάτω Ζω, το Γα επιστρέφει στη φυσική του θέση.





(2) Ο Βαρύς ως μέσος του Α΄ ήχου

Στην περίπτωση αυτή, η κλίμακα έχει την ακόλουθη δομή:

							-						_			
	8		12		10		8	12		12		10		8	12	
2	' 5 √	$^{\mathcal{V}}_{\lambda}$		π 9		გ ჯ	J L	า า	Ÿ		ğ		ζ΄ λ	11		π΄ q

Δηλαδή, Zω-Πα: τρίχορδο Λεγέτου (8-12), Πα-Δι: τετράχορδο Α΄ ήχου (10-8-12), Δι-Zω': μαλακό μείζον τρίχορδο (12-10), ως μέρος του πενταχόρδου Δι-Πα΄, και πάλι Zω'-Πα΄: τρίχορδο Λεγέτου. Από μια τέτοια δομή, αναμένονται φράσεις με χρώμα Α΄ ήχου, με χρώμα Δ΄ ήχου και με χρώμα Λεγέτου. Ο ήχος αυτός αναφέρεται συχνά ως πρωτόβαρυς, δεδομένου ότι είναι συνδυασμός του Α΄ με τον Βαρύ. Τα παραπάνω στο πεντάγραμμο:



Ο Βαρύς του μαλακού διατόνου εμφανίζεται στη βυζαντινή μελοποιία, κατά κανόνα, ως συνδυασμός B' διατονικού και πρωτόβαρυ. Οι άλλες δύο εκδοχές του, ο τετράφωνος και ο επτάφωνος, συνιστούν κατά κανόνα συμπεριφορές μάλλον παρά απολύτως ανεξάρτητους ήχους, αφού το χαρακτηριστικό τους Γ α σε δίεση αναιρείται στις καταληκτικές φράσεις που οδεύουν προς το Zω. Στην περίπτωση του επτάφωνου π.χ., υπάρχει μία και μοναδική σύντομη δοξολογία του Δανιήλ Πρωτοψάλτη, 47 όπου οι τελικές καταλήξεις των στίχων γίνονται στην επταφωνία του Zω, το Zω'. Στη συνήθη περίπτωση, η κατάληξη γίνεται με επιστροφή στο κάτω Zω.

Δεσπόζοντες φθόγγοι, όταν ο ήχος λειτουργεί ως Βαρύς, είναι $\overset{\mathcal{Z}}{\sim} -\overset{\pi}{q} -\overset{\Delta}{\alpha} -\overset{\mathcal{Z}}{\gamma}$, ενώ όταν λειτουργεί ως A', τα $\overset{\pi}{q} - \overset{\Delta}{\gamma}$ ή $\overset{\Delta}{q} - \overset{\Delta}{\alpha}$.

Έλξεις σε ανιούσα κίνηση: ${}^{\Gamma}_{\eta \gamma} \to {}^{\Lambda}_{\tilde{\beta}}$ και ${}^{\tilde{x}}_{\tilde{q}} \to {}^{\tilde{\chi}}_{\tilde{\lambda}}$ και σε κατιούσα κίνηση: ${}^{\tilde{x}}_{\tilde{q}} \leftarrow {}^{\tilde{\chi}}_{\tilde{\lambda}}$

Sthy perintwoh tou tetrarwovou, h seira $\overset{\mbox{$\cal Z$}}{\sim}$, $\overset{\mbox{$\cal T$}}{\sim}$, $\overset{\mbox{$\cal T$}}{\sim}$ einai antistoich the seirais $\overset{\mbox{$\cal E$}}{\sim}$ fou Legétou kai, sunepaís, se anioúsa kínhoh anaménontai epiphéon oi élžeis $\overset{\mbox{$\cal F$}}{\sim}$ ani $\overset{\mbox{$\cal F$}}{\sim}$, oi opoíes kai anamoúntai sthy katábash.

Katalý žeis ateleís nai enteleís στα $Z\omega$, $\Pi\alpha$, και τελικές στο $Z\omega$.

Στην περίπτωση του τετραφώνου ήχου, καταλήξεις εσωτερικές του μέλους και σε Γα δίεση. Στην περίπτωση του επταφώνου, καταλήξεις και σε $Z\omega'$.

Μαρτυρία: Η μαρτυρία του Βαρέως είναι στη συνηθισμένη περίπτωση η $^{\circ}$ Ηχος $^{\sim}$ $^{\sim}$

^{47.} Βλ. Μουσικός Πανδέκτης, τόμ. 2, εκδ. Ζωή, Αθήνα 1973, σ. 229.





Προκειμένου τώρα να δηλώσουμε τον τετράφωνο Βαρύ, θα χρησιμοποιήσουμε την ακόλουθη μαρτυρία ${}^{\rm 9}\!{\rm H}_{\rm XO}$ ς ${}^{\rm 17}\!{\rm Z}_{\rm W}$ ${}^{\rm 12}\!{\rm L}_{\rm V}$, όπου η τετράφωνη ανάβαση (${}^{\rm 12}\!{\rm L}_{\rm V}$) και η φθορά με την κεραία προς τα άνω (ξ), δείχνει την τάση του μέλους να κινείται στην τετραφωνία του ${\rm Z}_{\rm W}$ (= ${\rm \Gamma}_{\rm A}$ δίεση). Ακόμη, επειδή η δομή του ήχου αυτού είναι παρόμοια με αυτήν του Λεγέτου, μπορούμε να γράψουμε: ${}^{\rm 9}\!{\rm H}_{\rm XO}$ ς ${}^{\rm 17}\!{\rm Z}_{\rm W}$ ξ , χρησιμοποιώντας τη φθορά του Λεγέτου (ξ).

Όσο για την περίπτωση του επταφώνου Βαρέως, μπρούμε να γράψουμε ${}^7\text{Hχος}$ $\sqrt[4]{2}$, χρησιμοποιώντας το σημάδι της επτάφωνης ανάβασης με κέντημα και υψηλή $(\frac{1}{2})$.

Απήχημα: Απήχημα στην περίπτωση του Βαρέως ήχου έχει νόημα μόνο προκειμένου να δηλώσει την ιδιότητά του ως ήχου Β΄ διατονικού. Το απήχημα αυτό μπορεί να έχει την ακόλουθη μορφή, προκειμένου για τον συνήθη Βαρύ.



Το *ίσο* του ήχου είναι η βάση του, εκτός από τα μέρη που μεταπίπτει στον A' ήχο, οπότε το ίσο μετατοπίζεται στο Π α.

Β. Σκληφοί διατονικοί ήχοι

Θα εξετάσουμε τη σταδιακή γένεση του σκληρού διατονικού γένους από το μαλακό.

ΙΥ.4.10. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου πεντάφωνος φθορικός

Ο ήχος αυτός θεμελιώνεται στη βάση των Α΄ ήχων (Πα) και αξιοποιεί τη μόνιμη ύφεση που επιβάλλει η φθορά ($\mathcal P$) στο $Z\omega'$. Γι αυτό και δηλώνεται ως φθορικός. Ο όρος "πεντάφωνος" δηλώνει ότι το μέλος του κινείται γύρω από την 6η πάνω από τη βάση, το $Z\omega'$ ύφεση.

Έτσι, προβάλλεται το σκληρό μείζον τρίχορδο $\frac{\chi}{20}$ - $\frac{\nu}{20}$ - $\frac{\pi}{q}$.

Κλίμακα: Το βασικό τροπικό σχήμα του ήχου πραγματώνεται με επέμβαση στη δεύτερη βαθμίδα του δεύτερου τετραχόρδου, στην αρχική κλίμακα του Πλ. Α΄ με τα όμοια διαζευγμένα τετράχορδα:





π		б х		ر ل		Ÿ		ğ	2	હ' \	JJ A.		π΄ q
	10	T	8		12		12		10	8		12	
		1				ハ							7
1		 		!!!		1		1			1		į
·		i i		1		-//		7/			- 		
	10		8	İ	12		12		6	12		12	
π q		6 2		11 L		Ä		ĸ ġ	ズ 11		γ.′		π΄ q

Με την επέμβαση αυτή η κλίμακα αποκτά ανόμοια τετράχορδα. Στην πραγματικότητα, όμως, τα τετράχορδα αυτά δεν αντιστοιχούν στην πραγματική διαίρεση του τροπικού σχήματος του ήχου, ο οποίος, όπως είπαμε, προβάλλει το τρίχορδο $\frac{y}{2q} - \frac{y}{q} - \frac{\pi}{q}$. Έτσι, η πραγματική διαίρεση της κλίμακας είναι η ακόλουθη:

	10	8	12	12	_ 6	12	12
π q		წ ჯ უ	7	Ÿ	× ;	z na	ν΄ π 11 q
				/\			

Όπως βλέπουμε, δηλαδή, ο ήχος χρησιμοποιεί ως ανιούσα κλίμακα την κατιούσα κλίμακα του Πλ. Α΄. Πραγματοποιεί όμως φράσεις οι οποίες φανερώνουν τη λειτουργία του τριχόρδου Ζω΄-Πα΄, στέκεται δηλαδή στο Ζω΄. Αυτό τον διαφοροποιεί από τον Πλ. Α΄, που είδαμε προηγουμένως, ο οποίος μπορεί να έχει το Ζω΄ σε ύφεση χωρίς όμως να το αξιοποιεί ως δεσπόζουσα βαθμίδα. Έτσι, εμφανίζει μαλακό τετράχορδο σε διαρκή συνεργασία με σκληρό τρίχορδο. Στο πεντάγραμμο:



Δεσπόζοντες φθόγγοι, όπως φαίνεται από τη διαίρεση της κλίμακας του ήχου, είναι τα $\frac{\pi}{q}$ - $\frac{\lambda}{d}$ - $\frac{\chi_0}{2}$.

Έλξεις συστηματικές δεν υπάρχουν. Στην πραγματικότητα, οι βαθμίδες του ήχου μένουν σταθερές στην κίνηση της μελωδίας στο άνω μέρος της κλίμακας. Όταν το μέλος κατεβαίνει προς τη βάση, στο τετράχορδο Πα-Δι μπορεί να συναντήσουμε τα φαινόμενα που εμφανίζονται και στον Πλ. του Α΄ (π.χ. μικρή έλξη του Βου προς το Πα).





Katalý ξεις ατελείς στα $Z\omega'$ και Δ ι, εντελείς στα $Z\omega'$ και Π α, και τελικές στο Π α.

Μαρτυρία του ήχου μπορεί να είναι η ακόλουθη: 7 Ηχος 6 ΗΠα 7 Ε. Η μαρτυρία αυτή δηλώνει ότι ο ήχος κινείται συστηματικά πέντε φωνές πάνω από τη βάση του (6 Ε) και ότι η βαθμίδα αυτή βρίσκεται σε μόνιμη ύφεση (9 Ε).

Απήχημα: Ο ήχος λογίζεται ως πλάγιος, γιατί οι συνθέσεις που εμφανίζουν το ιδίωμα της φθορικής πενταφωνίας συνήθως σημαίνονται ως Ήχος Πλ. του A'. Στην πραγματικότητα δηλαδή, ο ήχος αυτός μπορεί να θεωρηθεί ως συμπεριφορά του Πλ. A'. Αν θελήσουμε να του αντιστοιχίσουμε ένα ιδιαίτερο απήχημα, αυτό μπορεί να είναι της ακόλουθης λογικής:⁴⁹



Πάντως, σε αρκετές περιπτώσεις ο πεντάφωνος φθορικός εμφανίζεται και ως τροπική συμπεριφορά του Α΄ ήχου π.χ. στο αργό Χερουβικό σε ήχο Α΄ του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, στη φράση "...πάσαν την βιοτικήν...". 50

Το ίσο βρίσκεται σταθερά στη βάση του Πλ. Α΄, το Πα.

IV.4.11. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου σκληρός και μαζί σκληρός τετράφωνος Είδαμε μόλις την παραγωγή του φθορικού Πλ. Α΄, με επέμβαση στη δεύτερη βαθμίδα του δεύτερου τετραχόρδου. Αν επαναληφθεί η ίδια διαδικασία στο πρώτο τετράχορδο, τότε προκύπτει μία κλίμακα αποτελούμενη από διαζευγμένα όμοια σκληρά τετράχορδα:

π 9	စ် ၂ ၃ ^၅	ر ا	Ÿ	d J	์ ใ	ν΄ 11	$q^{'}$
10	8	12	12	6	12 _	12	
		<u> </u>			! !		<i>-</i>]
/		t t	1 1		 	1	i
*		! !			<u>. </u>	!	<u></u>
6	12	12	12	6	12	12	
π 6 q γγ	า	7	Ų Ų	x 2	હું. 1ું	1 1 Λ.	π΄

Στο νέο αυτό τετράχορδο, η δεύτερη βαθμίδα σημειώνεται, αντίστοίχως προς το $\frac{\chi}{\eta \eta}$.

^{48.} Π.χ. Δοξολογία σε Πλ. του Α΄ του Μπαλασίου, Πολυέλεος Πέτρου Λαμπαδαρίου "Δούλοι Κύριον", ήχος Πλ. Α΄, στίχος "Τα είδωλα των εθνών", "Στόμα έχουσι" κ.ά.

^{49.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, ό.π., Θεωρητικόν Β΄, σ. 45.

^{50.} Βλ. Μουσικός Πανδέκτης, τόμ. 4, εκδ. Ζωή, Αθήνα 1976, σ. 106.





Τα παραπάνω στο πεντάγραμμο είναι:



Η κλίμακα αυτή, με τη δομή που σημειώνεται στο σχήμα, απαντάται συχνότατα στη δημοτική μουσική όσο και στην έντεχνη ισλαμική μουσική. Στη βυζαντινή μουσική, ωστόσο, εμφανίζεται σπάνια και αποτελεί προέκταση της προηγούμενης συμπεριφοράς, αυτής του πενταφώνου Πλ. Α΄.

Έτσι, και οι δεσπόζοντες φθόγγοι μένουν οι ίδιοι με εκείνου και οι καταλήξεις παρόμοιες και το ίσο το ίδιο.

Σημάδι μετάπτωσης στη συμπεριφορά αυτή μπορεί να είναι η τροποποίηση του μαρτυρικού σημαδιού του Πα από q σε \ddot{q} . Αυτό σημαίνει λειτουργία του Πα όμοια με αυτή του Κε, το οποίο έλκει το υπερκείμενο του $Z\omega'\begin{pmatrix} 6\\ 29\end{pmatrix}$ και $Z\omega'$).

Για τον σκληρό Πλ. Α΄ ήχο, ο Σίμων Καράς χρησιμοποιεί τη **μαρτυρία**:51

 7 Ηχος 6 Ηχος 6 Ηα 9 όπου τοποθετεί ως φθορά του ήχου τη μόνιμη ύφεση 9 , προφανώς λόγω της αναλογίας του σχήματός της προς τη φθορά του Πλ. Α΄ 9 . Αλλά και η ενέργεια του σημαδιού αυτού είναι ανάλογη: όταν μπαίνει σε ένα φθόγγο, απαιτεί τον αμέσως επόμενο προς τα πάνω σε ύφεση. Δηλαδή, 9 σημαίνει $^{$

Τα παραπάνω φαινόμενα μπορεί να συμβαίνουν και μια πέμπτη ψηλότερα, με βάση το Κε. Είναι σαν να έχουμε έναν σκληρό κύριο ήχο ή τετράφωνο, του οποίου ο Πλάγιος είναι ο σκληρός Πλ. του A'. Σε μια τέτοια περίπτωση, το θεωρητικό σχήμα του ήχου θα περιλαμβάνει συνημμένα σκληρά τετράχορδα, με δομή 6-12-12. Πάντως, και αυτή η συμπεριφορά είναι σπανιότατη.

Να τελειώσουμε επισημαίνοντας ένα σημαντικό χαφακτηφιστικό του ήχου αυτού: η κλίμακά του δεν επεκτείνεται κάτω από τη βάση του. Έτσι, όταν το μέλος κατεβαίνει ώς το κάτω Ζω, εκεί το βρίσκει φυσικό:

%	V A		π	ე ე	$_{2}\left(\mathcal{S} ight)$	ქქ L		Ÿ
8		12		6	12		12	

Αυτό αποτελεί και ιδιαίτερο διακριτικό του ήχου αυτού.

IV.4.12. Ήχος Τέταρτος σκληρός και μαζί Πλάγιος του Τετάρτου σκληρός Με δεδομένα την τάξη της Οκταηχίας και την παραπάνω δομή κλίμακας, εφόσον στο Πα θεμελιώνεται πλάγιος του Α΄ ήχος, στο Δ ι θα θεμελιώνεται Δ ΄ ήχος. Ο ήχος αυτός εμφανίζεται ως παροδική συμπεριφορά σε μέλη του Δ ΄ ήχου όσο και, κυρίως, σε καταληκτικές θέσεις του τριφωνούντος Πλ. Α΄.

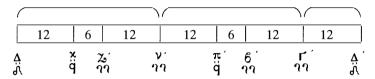
^{51.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, ό.π., Θεωρητικόν Β΄, σ. 49.



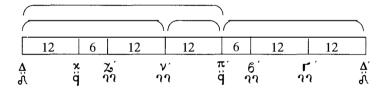
Παράδειγμα:



Ο ήχος, σύμφωνα με το τροπικό σχήμα που είδαμε προηγουμένως, θα έχει την ακόλουθη δομή:



Ποόκειται δηλαδή για κύοιο ήχο με συνημμένα τετράχορδα δομής 12-6-12 και, με την έννοια αυτή, αντιστοιχεί απολύτως στο minore της δυτικής μουσικής. Στην πραγματικότητα, όμως, ο ήχος εργάζεται κατά το πεντάχορδο Δ ι-Πα΄. Έτσι, η πραγματική του δομή είναι η ακόλουθη:



ή, στο πεντάγραμμο:



Δηλαδή έχουμε δομή αποτελούμενη από διαζευγμένα ανόμοια τετράχορδα Δι-Νη΄ (12-6-12) και Πα΄- Δι΄ (6-12-12). Έτσι, πρέπει να περιμένουμε προβολή του Πα΄στην εξέλιξη του μέλους. Και πράγματι, οι καταλήξεις πραγματώνονται κυρίως στις βαθμίδες της δεσπόζουσας συγχορδίας Δι- Zω΄- Πα΄. Ειδικότερα, οι ατελείς γίνονται στα Zω΄και Πα΄, ενώ οι τελικές στο Δι. Επειδή, όμως, όπως παρατηρήσαμε πιο πάνω, ο ήχος αυτός αποτελεί συμπεριφορά και του Πλ. Α΄ ήχου, συχνά εμφανίζει ενδιάμεσες καταλήξεις και στο Kε.





Όσο για τις μελωδικές έλξεις, εφόσον δεν έχουμε μετάπτωση σε άλλο ήχο, εμφανίζεται συστηματικά η έλξη του Γα προς το Δ ι σε κίνηση γύρω από το τελευταίο: $\frac{1}{2}$

Προκειμένου να δηλωθεί ο ήχος αυτός, ο Σίμων Καράς χρησιμοποιεί τη μαρτυρία του μαλακού διατονικού Δ , στην οποία τροποποιεί τη φθορά: "Ηχος τη ανανικής φθοράς α , μπαίνει η α , με προσθήκη κεραίας, κατ' αναλογία προς την α του σκληρού Πλ. α , στη θέση της μαλακής φθοράς α .

Οι φράσεις του ήχου αυτού θα έχουν *ίσο* στο Δι. Όταν όμως έχουμε δηλωμένο Πλ. Α΄ ήχο, τότε το μέν χύριο ίσο μένει στο Πα, ενώ είναι δυνατόν να δηλώνεται η εμφάνιση του σχληρού Δ΄ με δευτερεύον ίσο στο Δι. Και, βέβαια, στις στάσεις του μέλους στο Κε, το ίσο μεταφέρεται από το Δ ι στο Πα.

Αν το μέλος "πλαγιάσει", σταθεί δηλαδή στο Νη, τότε έχουμε την εμφάνιση ενός Πλαγίου ήχου με όμοια διαζευγμένα τετράχορδα. Αυτός αντιστοιχεί στον σκληρό διατονικό Πλ. του Δ' και η μαρτυρία του θα μπορούσε, κατ' αναλογία, να είναι: 3 Ηχος 6 7

Ωστόσο, παρόμοια συμπεριφορά είναι σπανιότατη και αποτελεί φαινόμενο όχι τόσο της βυζαντινής μελοποιίας όσο ορισμένων αστικών τραγουδιών με λόγιο ύφος:



Ώς εδώ, περιγράψαμε ήχους που, στην πραγματικότητα, δεν είναι αυτόνομοι αλλά, κατά κανόνα, συνιστούν ενδιάμεσες παροδικές συμπεριφορές άλλων ήχων. Γι' αυτό και η φιλολογία της βυζαντινής μελοποιίας περιλαμβάνει ελάχιστες συνθέσεις γραμμένες εξ ολοκλήρου σε κάποιον από αυτούς.

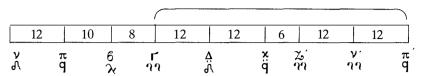
Οι επόμενοι όμως δύο ήχοι του σκληφού διατόνου, που θα εξετάσουμε, μετέχουν κανονικά και αυτόνομα της οκτώηχης τάξης. Πρόκειται για τον Γ ΄ ήχο και τον Πλάγιό του, τον Βαρύ.

ΙΝ.4.13. Ήχος Τρίτος (από Νη και από Γα)

An akolouhísoume th seisá th
ς Oktancías πάνω από το $\Delta\iota,$ τότε, στο $K\epsilon$ έχουμε A'ήχο, στο $Z\omega'$ έχουμε B'ήχο και στο Nh' Γ' ήχο. Και, αντίστοιχα, με βάση το Nh, στο Πα θεμελιώνεται έσω A' και Πλάγιος του A', στο Bou Πλάγιος του B' και B'ήχος και στο $\Gamma\alpha$ Πλάγιος του Γ' και Γ' ήχος.

Η σκληρή μείζων κλίμακα μπορεί, όπως γνωρίζουμε, να θεωρηθεί ταυτόσημη με την πυθαγόρεια της κατατομής κανόνος. Αντίστοιχα όμως με όσα είδαμε και στους προηγούμενους σκληρούς ήχους, είναι δυνατή η παραγωγή της κλίμακας των Τρίτων ήχων από τις μαλακές. Η παραγωγή αυτή βασίζεται στη γένεση του σκληρού τετραχόρδου Δι΄-Νη΄ με την ύφεση στο Ζω΄ στις κατιούσες κλίμακες των μαλακών ήχων:





Όπως φαίνεται από το σχήμα, με μόνη την ύφεση στο Zω', η περιοχή των σκληρών διαστημάτων επεκτείνεται στο εξάχορδο Γα-Πα'. Ο μόνος φθόγγος που μαρτυρεί μαλακό διάτονο είναι ο Bou, με ελαφρή όξυνση του οποίου $\frac{6}{\lambda} σ'$ αποκαθιστούμε σκληρή διατονική δομή σε όλη την έκταση της κλίμακας:

					•							
	12		12	6		12		12		6	12	
V A		π q		66 %	ر ر		Ÿ		x q	2	ر ار	ν' 11

Και αν την αναγάγουμε στη βάση κατά την τάξη της Οκταηχίας, δηλαδή το άνω Νη:

			-		\				
	12		12	6	12		12	6	12
Υ, Λ,		π΄ q	გ გ	, d	ሆነ ሆነ	Ų.		x' q	ζ΄ ν'' ῖη ηη

παρατηρούμε δομή κυρίου ήχου, με συνημμένα όμοια τετράχορδα και τόνο στην κορυφή. Η κλίμακα αυτή, ωστόσο, έχει τόσο ψηλή βάση που δεν είναι αξιοποιήσιμη για εκκλησιαστικές συνθέσεις, οι οποίες, γενικά, σέβονται το μέσο διαπασών της ανδρικής φωνής.

Έτσι, γίνεται μεταφορά του ήχου στη βάση του Πλαγίου του, που βρίσκεται μια πέμπτη χαμηλότερα, ο δε ήχος χαρακτηρίζεται πλέον ως "έσω":

	12		12		6	12		12	12	6	
رن ل		Ÿ		ä	7	ก้	11 1		$q^{'}$	6'~ %	11 L

και αποκτά δομή χωρισμένων τετραχόρδων, ουσιαστικά ταυτιζόμενος με τον συγκερασμένο μείζονα τρόπο. Με βάση το Γ α και με την ίδια κλίμακα, λειτουργούν οι ήχοι έσω Γ ΄ και Πλάγιος του Γ ΄ ή Βαρύς.

Η κλίμακα στο πεντάγραμμο:







Oi despácentes $\varphi\theta$ degroi tou Γ ήχου, με βάση το $\Gamma\alpha$, είναι αυτοί της συγχορδίας της θεμελίου, δηλαδή $\frac{1}{12} - \frac{x}{6} - \frac{y}{12}$.

 Σ ' αυτούς γίνονται και οι καταλήξεις, ατελείς στους Κε και Νη΄ και εντελείς και τελικές στη βάση Γα.

Έλξεις παρατηρούνται μόνο σε ανιούσα κίνηση: $\overset{6}{\lambda} \rightarrow \overset{\Gamma}{q_1}, \overset{\Delta}{\dot{q}_1} \rightarrow \overset{\chi}{\dot{q}_2}, \overset{\chi}{\gamma_1} \rightarrow \overset{\nu}{\gamma_2}$

Υπάρχει και ένα άλλοπαρακλάδι του Γ ΄ ήχου, που συνεργάζεται συστηματικά με τον Πλάγιο του A΄. Ο ήχος αυτός λέγεται **μέσος** Γ ΄, και έχει το ιδίωμα ότι εναλλάσσει συστηματικά φράσεις με καθαρό μείζον άκουσμα, με φράσεις που έχουν ελάσσον άκουσμα. Στην περίπτωση του μέσου ήχου, όταν μεταπίπτει στον μέσο του, ισχύουν τα αντίστοιχα για την περίπτωση του $\Pi\lambda$. του A΄. Τέλος, ο Γ ΄ ήχος μεταπίπτει αρκετές φορές στον παράμεσό του, που είναι ο $\Pi\lambda$. του Δ ΄, οπότε ισχύουν και εδώ τα αντίστοιχα.

Marturia: Για τον έσω Γ΄ ήχο, ⁷Ηχος \overline{r} Fa ϕ που με την τρίφωνη ανάβαση ($\underline{}$) δείχνει την θεμελίωση του ήχου τρεις νότες πάνω από το Νη. Ακόμα, με χρήση του μαρτυρικού σημαδιού του Γα, ⁷Ηχος $\overline{\gamma}$ Fa ϕ .

Στην περίπτωση του Μέσου Γ΄ ήχου, προστίθεται το σημάδι της δίφωνης κατάβασης και η μαρτυρία γίνεται ή Ἦχος ἢῆΓa \leftarrow ή Ἦχος ἢῆΓa \leftarrow \leftarrow Γα \leftarrow . Σε πολλές περιπτώσεις ο ήχος δηλώνεται με την ακόλουθη μαρτυρία: Ἦχος \leftarrow ΓΓα \leftarrow ή Ἦχος ἢῆΓα \leftarrow \leftarrow Η φθορά του Γ΄ ήχου, δηλαδή, αντικαθίσταται από αυτήν του Πλ. του Δ΄. Κατά τον Σίμωνα Καρά, η αλλαγή της φθοράς δηλώνει την κίνηση του μέλους προς τα άνω, και όχι αντικατάσταση του σκληρού διατόνου από μαλακό. \leftarrow Θα επανέλθουμε όμως στο θέμα αυτό λίγο πιο κάτω.

Απηχήματα: Το μουσικό όνομα του ήχου είναι "Νανά". Με βάση τη λέξη αυτή, το σύντομο απήχημα του ήχου δηλώνει απλώς τη σχέση Νη και Γα:



Παλαιότερο απήχημα με αργή ανάπτυξη το ακόλουθο:



Το απήχημα αυτό είναι το βυζαντινό. 53

^{52.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, ό.π., Θεωρητικόν A', σ. 273.

^{53.} Βλ. Κ.Α. Ψάχος, ό.π., σ. 153.



Το *ίσο* βρίσκεται κανονικά στη βάση, Γα. Όταν το μέλος μεταπίπτει στον Πλ. Α΄, το ίσο μετακινείται στο Πα. Όταν παραμεσάζει, μεταπίπτοντας στον Πλ. του Δ ΄, τότε το ίσο μετακινείται στο Νη.

ΙΝ.4.14. Ήχος Πλάγιος του Τρίτου ή Βαρύς εκ του Γα

Ο ήχος αυτός χρησιμοποιεί ακριβώς την ίδια κλίμακα με τον έσω Γ΄, έχει συνεπώς δομή πλαγίου ήχου. Για να καταλάβουμε τον χαρακτηρισμό του ως "Βαρύς", θα πρέπει πάλι να χρησιμοποιήσουμε τη λογική της οκτώηχης τάξης. Αν, δηλαδή, στο Γα θεμελιώνεται ο Γ΄ ήχος, τότε ο πλάγιός του θα θεμελιώνεται μια καθαρή πέμπτη χαμηλότερα, άρα στο Ζω ύφεση κάτω από το Νη. Από αυτή τη βάση υπάρχει ήχος, που θα γνωρίσουμε στη συνέχεια, ο οποίος φέρει τον χαρακτηρισμό Βαρύς, αφού η βάση του είναι χαμηλότερη από το Νη (βλ. αντίστοιχα και στον Βαρύ μαλακό διατονικό, παρ. IV.4.9 στο ίδιο κεφάλαιο). Ο χαρακτηρισμός αυτός μεταφέρεται και στον ομόλογό του, που έχει την ίδια κλίμακα αλλά τη θεμελιώνει μια πέμπτη ψηλότερα.

Διαφορά λοιπόν του Βαρέως και του Γ ΄ ήχου δεν υπάρχει ως προς την κλίμακα. Η διαφορά τους βρίσκεται στη μελική συμπεριφορά. Ο Γ ΄ ήχος έχει δεσπόζοντες φθόγγους τους Γ α-Κε-Νη΄, και η συνήθης ενδιάμεση κατάληξη γίνεται στο Κε, ενώ σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις μπορεί να εμφανίσει κατάληξη στο Δ ι, όπως π.χ. στην κατάληξη των φράσεων "της παρθενίας σου" και "της αγνείας σου" στο προσόμοιο "Την ωραιότητα...". 54

Ο Βαρύς αντίθετα, σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις θα καταλήξει στο Κε, πραγματοποιώντας τις ενδιάμεσες καταλήξεις του αποκλειστικά σχεδόν στο Δι. Αυτή η θέση, σε οποιονδήποτε ήχο από τους δύο και να πραγματοποιείται, δεν σηματοδοτεί χρήση του πενταχόρδου του Δ' ήχου (Δ i-Zω'- Π α'), αλλά του Π λ. του Δ' (Nη-Bου- Δ i). Έτσι, κατά τις μεταπτώσεις στον Π λ. του Δ' , δεν είναι απίθανες και καταλήξεις στο Bou, που μετέχει στη συγχορδία της τονικής του Π λ. Δ' . 55

Οι ενδιάμεσες καταλήξεις λοιπόν του ήχου γίνονται κανονικά στο Γα και, κυρίως, στο Δι, (αλλά και στα Πα και Νη), οι δε τελικές στο Γα.

Μαρτυρία: Ἦχος Τα φ. Όπως παρατηρούμε, ο ήχος αυτός χρησιμοποιεί κατ' αναλογία το μαρτυρικό σημάδι του μαλακού Βαρέως που γνωρίσαμε στην παρ. IV.4.9 (Τ). Στην πραγματικότητα, οι Βαρείς ήχοι καταλαμβάνουν μια θέση από τις οκτώ που προβλέπει η Οκτώηχος, στην οποία και εναλλάσσονται ανάλογα με το είδος του μέλους: Βαρύς σκληρός διατονικός με βάση το Γα για τα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη, και Βαρύς μαλακός διατονικός από το Ζω για τα παπαδικά μέλη. Κι αυτό, μολονότι ο πρώτος ανήκει στην οικογένεια του Γ΄ ήχου και ο δεύτερος σ' αυτήν του Β΄ ήχου. Κάτι που μας δείχνει και πάλι ότι η λογική της Οκτωήχου υποτάσσεται πρώτα στην εκκλησιαστική τάξη και κατόπιν στη θεωρία της μουσικής.

Όπως και να έχει το πράγμα, ο Βαρύς σκληρός διατονικός είναι ένας ήχος λιτός και χωρίς ιδιαίτερα περίτεχνο ρεπερτόριο. Χαρακτηριστικό π.χ. το ότι στο Καλο-

^{54.} Βλ. Μουσικός Πανδέκτης, τόμ. 3, εκδ. Ζωή, Αθήνα 1976, σ. 191 και 505.

^{55.} Βλ. π.χ. Αναστασιματάριον, σ. 291, στον στίχο "Κύριε εκέκραξα".





φωνικό Ειρμολόγιο του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, δεν υπάρχει ούτε ένας ειρμός και ούτε ένα κράτημα στον ήχο αυτόν: τα μέλη του Βαρέως είναι όλα σε Βαρύ μαλακό διατονικό από το $Zω.^{56}$ ή, ακόμη, στα μεγάλα Κεκραγάρια, τόσο του Ιωάννη Δαμασκηνού όσο και του Πέτρου του Λαμπαδαρίου και του Θεοδώρου Φωκαέως, αναγγέλλεται ήχος Βαρύς από το Γα αλλά ουσιαστικά η δομή του μέλους είναι δομή Πλ. Α΄ ήχου, που απλώς καταλήγει τελικά στο Γα. 57

Απηχήματα: Το μουσικό όνομα του ήχου είναι το "Αανές". Σύντομο απήχημα



Ανεπτυγμένο απήχημα⁵⁸



Το *ίσο* βρίσκεται κανονικά στη βάση Γα, όταν έχουμε κίνηση κατά τη σειρά Γα-Κε -Νη΄. Όταν έχουμε στάση στο Δι ή Νη, το ίσο μετακινείται στο Νη. Όταν καταλήγει το μέλος στο Πα, τό ίσο μετακινείται στο Πα.

Ποιν κλείσουμε τα περί των Γ΄ ήχων, είναι σκόπιμο να μιλήσουμε για το παρακλάδι του Πλ. Δ' , το οποίο θεμελιώνεται πάνω στο Γα, τον τρίφωνο Πλ. του Δ' , που έχει μαρτυρία Ήχος \hat{h} \bar{h} Δ Γα Ω .

Ο ήχος αυτός (βλ. κεφ. IV, παρ. 4.1) αντιστοιχεί σε πορεία προς τα άνω, με επανάληψη του τετραχόρδου του Πλ. Δ .

Όπως είδαμε, όμως, στο Γα θεμελιώνονται ο κανονικός Γ΄ ήχος, αυτός που έχει τη φθορά του Πλ. Δ΄, και ο Βαρύς. Ο δεύτερος έχει, κατά κανόνα, παρόμοιες καταλήξεις με αυτές του πρώτου. Αντίθετα, ο τρίφωνος Πλ. του Δ΄ έχει συμπεριφορά αρκετά παρόμοια προς αυτήν του Βαρέως. Μέσα στη λειτουργική πράξη, λοιπόν, δημιουργείται η δυνατότητα, με βάση το Γα, να έχουμε μείζονα δομή με μαλακά διαστήματα είτε με σκληρά διαστήματα, την ίδια μελική συμπεριφορά με σκληρά είτε με μαλακά διαστήματα και διαστα, και τον ίδιο προσδιορισμό ήχου με σκληρά είτε με μαλακά διαστήματα και διαφορετικές μελικές συμπεριφορές. Τα παραπάνω ενισχύουν όσα λέχθηκαν για τη σχετικότητα του διαχωρισμού "μαλακό-σκληρό" (βλ και κεφ. ΙΙ, στο τέλος).

^{56.} Βλ. Καλοφωνικόν Ειρμολόγιον Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Κων/πολη 1835, σ. 141-150 και σ. 232.

^{57.} Βλ. Ταμείον Ανθολογίας: Εσπερινός Α΄, εκδ. Β. Ρηγόπουλος, Θεσσαλονίκη 1979, σ. 137, 157 και 173 αντιστοίχως.

^{58.} Βλ. Κ.Α. Ψάχος, ό.π., σ. 155.





ΙΝ.4.15. Ήχος Πλάγιος του Τρίτου, Βαρύς από το Ζω ύφεση

Αν θελήσουμε να τροποποιήσουμε την κλίμακα που χρησιμοποιεί ο έσω Γ' ήχος, έτσι ώστε να ανταποκρίνεται σε κλίμακα κυρίου ήχου, θα πρέπει να επέμβουμε στο Βου, τοποθετώντας μόνιμη ύφεση:

11 1	Ÿ		ä	ヹ ヿヿ	11 V	π΄ 9	δ, ηη Τ,
12		12	6	12	12	12	2 6
1] - -		1 1 1	i 	1	 	
12	i	12	6	12	12	6	12
ר 11	Ą		× ;	Z (s)	λ, 11	π΄ 6	
				Л			

Με την επέμβαση αυτή, ο ήχος αποκτά δομή συνημμένων τετραχόρδων, με προσλαμβανόμενο τόνο στην κορυφή. Ας παρατηρήσουμε ότι οι επεμβάσεις αυτές είναι οι ίδιες με εκείνες του σκληρού Πλ. του Α΄ (παρ. IV.4.11).

Στην κλίμακα αυτή και με τον κύριο ήχο στο Γα, αντιστοιχεί Πλάγιος ήχος με βάση μια καθαρή πέμπτη χαμηλότερα, δηλαδή στο Ζω ύφεση:

i													
	12		12		6	12		12		12		6]
7. 1	$g(\mathcal{S})$	γ		π q	6 11	(\mathcal{S})	ر ر		Ÿ		ä	7 7	(\mathcal{S})

και στο πεντάγραμμο:



Ο ήχος αυτός, με μαρτυρία 7 Ηχος $\sqrt{}$ Ζω \mathcal{P} , εμφανίζεται τόσο ως συμπεριφορά του Γ΄ ήχου όσο και του Βαρέως από το Γα, είτε σε καταβάσεις προς το κάτω Ζω, είτε σε σχηματισμούς θέσεων γύρω από το άνω Ζω, όσο και, σε λιγοστές συνθέσεις, ως ανεξάρτητος ήχος. 59

Όσο για το βασικό *ίσο* του ήχου, αυτό δεν είναι άλλο από τη βάση του, το Zω ύφεση. Κατά τα λοιπά, η συμπεριφορά του είναι αρκετά παρόμοια προς αυτήν του Bαρέως από το Γα.

^{59.} Βλ. π.χ. Δοξολογία Χουομουζίου σε "Βαρύ εναρμόνιο εκ του Ζω".





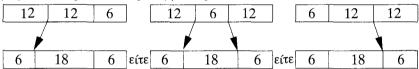
ΙΥ.5. Ήχοι χοωματικοί

Όπως είπαμε (κεφ. II, παφ. 7), το χρωματικό γένος παράγεται από το διατονικό. Κατά συνέπεια, το μαλακό χρωματικό γένος παράγεται από το μαλακό διατονικό και το σκληρό από το αντίστοιχο σκληρό. Και στην περίπτωση των χρωματικών ήχων, λοιπόν, η εξέτασή τους θα γίνει κατά τις δύο εκδοχές του σκληρού και του μαλακού χρώματος. Και η γένεσή τους από τα αντίστοιχα διατονικά γένη, με εφαρμογή και πάλι της αρχής της οικονομικότητας (βλ. και κεφ. II, παφ. 5): μία δομή παράγωγη μιας άλλης είναι τόσο φυσικότερη όσο λιγότερες επεμβάσεις στη δεύτερη απαιτούνται για την παραγωγή της πρώτης. Με άλλα λόγια, αν αναζητούμε τη φυσική τοποθέτηση μιας χρωματικής δομής, θα πρέπει να αναζητήσουμε τη διατονική δομή που μπορεί να μας οδηγήσει στη χρωματική με τις λιγότερες δυνατές αλλοιώσεις.

Για να γίνει αυτό κατανοητό, ας θεωρήσουμε το σκληρό διατονικό τετράχορδο. Αυτό μπορεί να έχει μια από τις παρακάτω δομές:

12 12 6 είτε 12 6 12 είτε 6 12 12											
	12	12	6	είτε	12	6	12	είτε	6	12	12

Προκειμένου να τις μετατρέψουμε σε χρωματικές, θα πρέπει να πραγματοποιήσουμε μία από τις ακόλουθες επεμβάσεις:

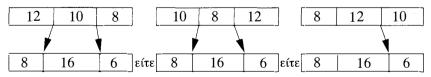


Από αυτές, η δεύτερη θα πρέπει να θεωρείται η λιγότερο πιθανή ως η φυσική "γεννήτρια" της χρωματικής δομής, δεδομένου ότι απαιτεί δύο επεμβάσεις έναντι μίας των άλλων δύο.

Αντίστοιχα, προκειμένου για τις μαλακές χρωματικές δομές, τα μαλακά διατονικά τετράχορδα, όσο μένουμε στο φυσικό σχήμα του Πλ. του Δ' , μπορεί να έχουν τις ακόλουθες δομές:

							_				
10	10	0	-1	10		10	,	0	10	10	ı
17	10) X	SITE	16)	l X	1 12	ELTE	l X	12	1 10	Į.
12	10	, 0		1 10	0	1-	0000	•	1	1 10	ı

Αν από αυτά προσπαθήσουμε να παραγάγουμε μαλακά χρωματικά τετράχορδα, θα πρέπει να κάνουμε τις ακόλουθες επεμβάσεις:



Από αυτές, η τρίτη είναι η φυσικότερη αφορμή για τη γένεση χρωματικής δομής, αφού σ' αυτήν απαιτείται επέμβαση μόνο σε μία βαθμίδα.

Είναι φυσικά αυτονόητο ότι ισχύουν και εδώ οι παρατηρήσεις που έγιναν στο κεφ. Η για τους όρους "σκληρό" και "μαλακό".





Η αξιοποίηση των χρωματικών υπομονάδων δίδει αφορμή στη γένεση των χρωματικών ήχων, οι οποίοι, θεωρητικά τουλάχιστον, έχουν αμιγώς χρωματική δομή. Ωστόσο, είναι συνηθέστατο στην πράξη, ιδιαίτερα σε μεγάλες συνθέσεις, οι διατονικοί ήχοι να εμφανίζουν χρωματικές μεταπτώσεις σε ενδιάμεσες θέσεις του μέλους. Αυτές οι συμπεριφορές μπορεί να είναι τελείως παροδικές, είτε να αποκτούν μια ιδιαίτερη συστηματικότητα στην τελευταία αυτή περίπτωση, είναι δυνατόν να συνιστούν ιδιαίτερο ήχο, οπότε και θα εξεταστούν ξεχωριστά.

Α. Μαλακό χρώμα

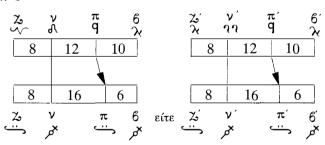
Με βάση τα παραπάνω, προκειμένου να βρούμε τη φυσικότερη θέση του μαλακού χρωματικού τετραχόρδου, θα πρέπει να αναζητήσουμε πάνω στη μαλακή διατονική κλίμακα τη δομή:

8	12	10
---	----	----

Η δομή αυτή στην έκταση της φυσικής μαλακής διατονικής κλίμακας θεμελιώνεται σε μια μόνο θέση, το Ζω:

8		12		10	είτε		8		12		10	
%	Y A		π q	6 %		Σ΄ λ		ر ا ک		π΄ 9	2	, ´

Η επέμβαση θα γίνει στην τρίτη βαθμίδα του τετραχόρδου (Πα ή Πα΄), και το χρωματικό τετράχορδο θα είναι:



Ας παρατηρήσουμε ότι όλα τα διατονικά μαρτυρικά σημάδια αντικαθίστανται από τα δύο μαρτυρικά σημάδια του μαλακού χρώματος, τα $\stackrel{\checkmark}{\longrightarrow}$ και $\stackrel{\nearrow}{\nearrow}$, τα οποία εναλλάσονται διαδοχικά και αντιστοιχούν το ένα στη βάση και το άλλο στην κορυφή του τετραχόρδου.

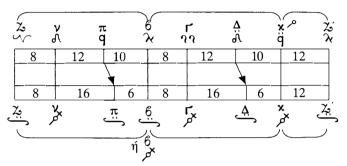
Όπως είδαμε, το Ζω είναι η βάση του διατονικού Β΄ ήχου. Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι το βασικό σώμα των χρωματικών ήχων που παράγονται με βάση το παραπάνω τετράχορδο συγκροτούν την οικογένεια του χρωματικού Β΄ ήχου, του οποίου η φυσική βάση είναι κανονικά το Ζω. Επιπλέον, όμως, η δόμηση της κλίμακας του διατονικού Β΄ στην έκταση ολόκλησης οκτάβας, απαιτεί το χαμήλωμα του Κε:





1						· · · · · ·						
	8		12		10	8		12		10	12	
	%	Y A		π 9	6 2	; ‹	ئر ل		Ÿ	ä	مر	ζ΄ χ΄

Μόνο με το Kε χαμηλωμένο είναι δυνατή η κατασκευή ολόκληρης της κλίμακας του χρωματικού B':



Και, φυσικά, ως βάση θα μπορούσε να θεωρηθεί το άνω $Z\omega$ ($Z\omega$), οπότε θα είχαμε και αλλαγή των μαρτυρικών σημαδιών στους υποκείμενους φθόγγους:

ر	<u>z</u>	ν΄ , *	π΄	6´ Æ							
	8	16	6	8	16	6 -	12	8	16	6	и.ó.ĸ
:	يز \$ _	ñ,	π΄ ρΥ •	6	۲ [*] چ×	Δ΄	x′ _p x	<u>يّ</u> <u>ښ</u>	ν" ,σ [×]	π" 6	}″ -}^

Όλα αυτά βέβαια υπό την προϋπόθεση, ότι ο ήχος αυτός δομείται κατά το δια πασών σύστημα, δηλαδή σε έκταση μιας οκτάβας που επαναλαμβάνεται. Στην πραγματικότητα, όπως θα δούμε, οι χρωματικοί ήχοι χρησιμοποιούν σχεδόν αποκλειστικά το δια πέντε σύστημα, δομούνται δηλαδή επαναλαμβάνοντας το χρωματικό πεντάχορδο με τον τόνο στην κορυφή:

Όπως αναφέραμε στην εισαγωγή της παραγράφου, οι χρωματικές υπομονάδες μπορεί να συνιστούν αυτόνομους χρωματικούς ήχους ή να εμφανίζονται παροδικά ως χρωματικές συμπεριφορές σε διατονικούς ήχους. Μια από αυτές τις περιπτώσεις εμφανίζει κάποια συστηματικότητα, και αυτό έχει ως αποτέλεσμα να σημαίνεται ως ιδιαίτερος ήχος από ορισμένους θεωρητικούς. Πρόκειται για τον δίφωνο Πλ. του A', για τον οποίο θα μιλήσουμε αμέσως.

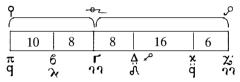




ΙΥ.5.1. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου δίφωνος φθορικός

Ο ήχος αυτός στοιχειοθετείται από μια συστηματική συμπεριφορά του Πλαγίου του A' ήχου, που εμφανίζει χρωματικό τετράχορδο στην τρίτη πάνω από τη βάση του. Από παλαιούς θεωρητικούς 60 φέρεται υπό το ιδιαίτερο όνομα "Νάος" και η παρουσία του στο μέλος σημαίνεται από ένα χαρακτήρα της παλαιάς γραφής, το λεγόμενο Θέμα απλούν: -, που παίζει ρόλο χρωματικής φθοράς. Η τοποθέτηση του σημαδιού αυτού πάνω σε ένα φθόγγο, σηματοδοτεί τη θεμελίωση στον φθόγγο αυτόν μαλακού χρωματικού τετραχόρδου. Στην περίπτωση του διφώνου Πλ. του A', η φθορά αυτή μπαίνει στη διφωνία πάνω από τη βάση του (δηλ. το Γ α) και δηλώνει ακριβώς τη θεμελίωση μαλακού χρωματικού τετραχόρδου πάνω στον φθόγγο αυτόν.

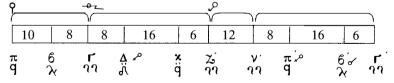
Η κλίμακα του διφώνου Πλ. του Α΄ είναι η ακόλουθη:



και στο πεντάγραμμο:



Στη συνέχεια δηλαδή του τριχόρδου του Α΄ ήχου Πα-Γα (?), λειτουργεί το χρωματικό τετράχορδο Γα (-=-) - Zω' ($\mathcal P$), που απαιτεί τα Δ ι και Zω' σε μόνιμη ύφεση. Τι συμβαίνει πάνω από το Zω'; Αφού ο ήχος είναι δίφωνος, τότε, όσο εμφανίζει τη χρωματική αυτή συμπεριφορά, βάση του ουσιαστικά είναι το Γα. Πρόκειται δηλαδή στην ουσία για χρωματικό Γ΄ ήχο, από πλευράς Οκτώηχης τάξης, ή ήχο B' χρωματικό από το Γα, από πλευράς τροπικής δομής. Και στις δυο περιπτώσεις λοιπόν, έχουμε έναν χρωματικό ήχο ο οποίος, όπως θίξαμε και πιο πάνω, δομείται με την επανάληψη του πενταχόρδου του. Άρα, πάνω από το Zω' θα υπάρχει τόνος (Zω'-Νη') και πάνω από το Nη' χρωματικό τετράχορδο:



Και με τα κανονικά μαρτυρικά σημάδια των φθόγγων:

8	}	16		6		12	8		16		6
تر	,	∆ o×	٠	<u></u>	ية محر	۱	ر بر	π Æ	,	6	, r

^{60.} Βλ. Του σοφωτάτου και λογιωτάτου εν ιερομονάχοις κυρού Γαβριήλ εξήγησις..., στο Ε. Βαμβουδάκης, Συμβολή εις την σπουδήν της παρασημαντικής των βυζαντινών μουσικών, τόμ. Α΄, Σάμος 1938, σ. 22-23.





Παρ' όλα αυτά, ακόμη και όταν το μέλος κινείται χρωματικά μέχρι και το άνω Γα, κάτω από τη βάση του χρωματικού σχήματος λειτουργούν διατονικά διαστήματα:

8		12		10		8	
Z.	V V		π q		6 %		ر ل

και αυτό αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά του ακούσματος αυτού του ήχου. Φυσικά, οι τελικές καταλήξεις γίνονται στο Π α.

Έξω από το πλαίσιο αυτής της συμπεριφοράς, ο ήχος επανέρχεται στον Πλ. του Α΄ και έχει την ίδια με αυτόν συμπεριφορά (βλ. παρ. IV.4.4). Υπάρχει ωστόσο η πιθανότητα εμφάνισης του ιδιώματος αυτού και σε μέλη του Γ΄ ήχου. Χαρακτηριστική σύνθεση ο πολυέλεος "Επί τον Ποταμόν" του Χουρμουζίου. 61 Στην περίπτωση αυτή, ο Χρωματικός Γ΄ ήχος εναλλάσσεται με τον διατονικό.

Δεσπόζοντες φθόγγοι του ήχου είναι η κανονική του βάση (Πα) καθώς και οι δεσπόζουσες βαθμίδες του χρωματικού τετραχόρδου: $\frac{\pi}{q} - \frac{\kappa}{q\eta} - \frac{\kappa}{q} - \frac{\kappa}{\eta \eta}$.

Φυσικά, όταν επανέρχεται στον διατονικό Πλ. του \mathbf{A}' , ισχύουν τα ανάλογα, οπότε εμφανίζεται ως δεσπόζουσα σειρά φθόγγων και η \mathbf{A}' - \mathbf{A}' - \mathbf{q}' - \mathbf{q}' .

Έτσι, από τις καταλήξεις, οι μεν ατελείς γίνονται στους $\Gamma \alpha$, $Z \omega'$ και $\Pi \alpha'$ οι εντελείς στους $\Gamma \alpha$ και $\Pi \alpha$, και οι τελικές στο $\Pi \alpha$.

Η μαςτυςία του ήχου 7 Ηχος 1 ΑΠα 2 δηλώνει, αφενός τη σχέση του με τον Πλ. του Α΄ ήχο, αφετέρου το ιδίωμα της διφωνίας, της δημιουργίας δηλαδή θέσεων δύο νότες ψηλότερα από τη βάση του και την ενέργεια της φθοράς από τη θέση αυτή.

Όσο για το *ίσο* του ήχου, αυτό μένει σταθερά στο Πα.

Η συμπεριφορά αυτή της θεμελίωσης χρωματικής δομής στην τρίτη βαθμίδα του τετραχόρδου του Α΄ ήχου, μπορεί να μεταφερθεί και μια πέμπτη ψηλότερα, από τη βάση του τετραφώνου Πλ. Α΄, δηλαδή το Κε. Στην περίπτωση αυτή η σήμανση του ιδιώματος αυτού γίνεται με την τοποθέτηση της φθοράς - στο άνω Nη (Nη΄), όπου και θεμελιώνεται το χρωματικό τετράχορδο.

ΙΥ.5.2. Ήχος Δεύτερος μαλακός χρωματικός

Είπαμε προηγουμένως ότι οι χρωματικοί ήχοι, κατά κανόνα βαδίζουν με επανάληψη του πενταχόρδου τους. Ακόμα, όπως είδαμε, η φυσικότερη βάση θεμελίωσης του μαλακού χρώματος είναι το $Z\omega$. Ο B' ήχος λοιπόν μπορεί να θεωρηθεί είτε από το $Z\omega$, είτε από το $Z\omega'$ ως επτάφωνος.

Στην πρώτη περίπτωση είναι ένας πολύ χαμηλός ήχος, όπως και οι Βαρείς από το Ζω, που δεν έχει τη δυνατότητα να κατέβει προς τον πλάγιό του. Αυτό όμως είναι από τα βασικά μελικά χαρακτηριστικά των κυρίων ήχων οι οποίοι, κατά κανόνα, δημιουργούν καταληκτικές θέσεις σε ανιούσα κίνηση, ώστε να προβάλλεται η ιδιότητα του κυρίου. Αν δε δεν συμβαίνει το ίδιο με τον Βαρύ από το Ζω Β΄ διατονικό ήχο, είναι γιατί,

^{61.} Βλ. Μουσικός Πανδέκτης, τόμ. 2, σ. 21 κ.ε., και ιδιαιτέρως τον στίχο "Κολληθείη", σ. 23.





παρά το γεγονός ότι θεωρητικά ο ήχος αυτός είναι κύριος, στη λειτουργική πράξη εγγράφεται στους πλαγίους κατά την τάξη του οκτώηχου κύκλου, όπου και εναλλάσσεται με τον Πλ. του Γ ′, που τον είδαμε ως "Bαρύ" εκ του Γ α:

A' - B' - Γ ' - Δ ' - $\Pi\lambda$. A' - $\Pi\lambda$. B' - $B\alpha\varrho\dot{\nu}\varsigma$ (sth $\theta\dot{\epsilon}$ sh tou $\Pi\lambda$. Γ ') - $\Pi\lambda$. Δ '.

Στη δεύτερη περίπτωση, όπου βάση του ήχου είναι το άνω Zω, έχουμε έναν πολύ οξύ ήχο, ο οποίος, πρακτικά, δεν μπορεί να αξιοποιήσει με άνεση το πεντάχορδο πάνω από τη βάση του.

Για τον λόγο αυτό, ο \mathbf{B}' ήχος μεταφέρεται στη βάση του $\mathbf{\Delta}'$ ήχου, το $\mathbf{\Delta}$ ι:

%	Υ Λ	π q	δ λ	(ใ	ነሳ ር	ÿ ä ÿ ä	χ. λ	์ า เ)' (π΄ δ΄ 7 λ
8	12	2	10	8	12	12	10	8	12	10
							<u> </u>			
8	1	6	6	8	16	6	12	8	16	6
<u></u>	ν ø ^x	π 	_	, ,	r ,	Δ ;	k / 7.	, , , ,)	π΄ 6΄ ×
	8		16	6	12	8	16	6	12	
	<u>ي</u> ۸	π ρ ^X		ő ,	ر ک کا	∆ × ∴	ے) ΄ π β <u>· · ·</u>	

και στο πεντάγραμμο:



Όπως φαίνεται στο σχήμα, ο ήχος από αυτή τη θέση λειτουργεί σε έπταση δυο διαδοχικών πενταχόρδων. Κατά την έπταση αυτή, διατηρούν τη φυσική διατονική τους θέση οι βάσεις και οι πορυφές των πενταχόρδων (Nη- Δl -Πα) και οι πορυφές των χρωματικών τετραχόρδων (Γα-Nη).

Δεσπόζοντες φθόγγοι είναι αυτοί της συγχορδίας της βάσης του ήχου: $\frac{\triangle}{\triangle}$ - $\frac{\cancel{\cancel{3}}}{\cancel{\cancel{5}}}$. Όταν ο ήχος τριφωνεί το $\frac{1}{\cancel{\cancel{5}}}$, και, όταν πλαγιάζει, τα $\frac{\cancel{\cancel{5}}}{\cancel{\cancel{5}}}$ και $\frac{\cancel{\cancel{6}}}{\cancel{\cancel{5}}}$.

Έλξεις: $\begin{picture}(20,0) \put(0,0) \put(0,$

Καταλήξεις: Ατελείς στα Δι, Ζω΄, Νη΄. Εντελείς στο Βου και όταν πλαγιάζει στο Νη και τελικές στο Δι.

Μαρτυρία: 5 Ηχος = 1 - 5, όπου η δίφωνη ανάβαση = 1 - 5 δηλώνει τη φυσική θέση της βάσης του ήχου (Zω').





Απηχήματα: Το μουσικό όνομα του ήχου είναι "Νεανές". Το σύντομο απήχημα συνήθως δηλώνει την τάση του ήχου να δείχνει τον μέσο του:



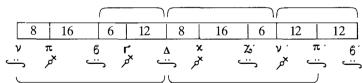
και κάπως αργότερο:

Το αρχαίο αργό απήχημα είναι:62



Το *ίσο* του ήχου μένει στο Δ ι φυσιολογικά. Όταν κατεβαίνει στον Πλάγιό του, κατεβαίνει στο $N\eta$.

Όπως ακριβώς συμβαίνει με τον Τέταρτο ήχο, ο οποίος στα ειρμολογικά μέλη χρησιμοποιεί τον μέσο του (Λέγετο), έτσι συμβαίνει και με τον Δεύτερο ήχο. Έχουμε έτσι τη συνηθέστατη περίπτωση του Μέσου Β΄ ήχου, που έχει βάση το Βου. Ποια είναι η κλίμακα του ήχου αυτού; Αν τηρήσουμε το θεωρητικό σχήμα του κυρίου ήχου, τότε προκύπτει η ακόλουθη δομή:



Δηλαδή, το διάστημα $\frac{6}{2}$ - $\frac{4}{2}$ είναι τριημιτόνιο, κάτω από το $\frac{6}{2}$ υπάρχει χρωματικό διάστημα και, τέλος, προκειμένου να υπάρχει απόσταση τέλειας οκτάβας μεταξύ της βάσης $\frac{6}{2}$ και της κορυφής $\frac{6}{2}$, ο τελευταίος φθόγγος οξύνεται ανάλογα προς τη βάση του ήχου, κατά δίεση δύο τμημάτων.

^{62.} Βλ. Κ.Α. Ψάχος, ό.π., σ. 153.





Στη μελοποιία, ωστόσο, ο $\frac{6}{2}$ δεν εμφανίζεται σχεδόν ποτέ, ενώ όταν το μέλος κινείται γύρω από το Bou, το Πα έλκεται προς αυτόν, ακριβώς όπως το διατονικό Πα $(q^{\sigma'})$. Όλα τα παραπάνω συνιστούν μια συμπεριφορά του Δευτέρου ήχου μεικτή, με προβολή του χρωματικού τετραχόρδου Δι-Νη΄, αλλά και διατονικό άκουσμα Λεγέτου στις κάτω από το Δι φράσεις.

Αλλά, παρόμοιο φαινόμενο μπορεί θαυμάσια να εμφανίσει, και εμφανίζει, και ο Λέγετος κάτι που συνιστά ιδιαίτερη συμπεριφορά του Τετάρτου ήχου. Τι διαφέρουν αυτές οι δυο συμπεριφορές; Ο Σίμων Καράς διακρίνει τελείως τους δύο ήχους ως ανεξάρτητους, με κοινή χρωματική συμπεριφορά αλλά με διαφορετικά χρωματικά διαστήματα 63 και, επιπλέον, κάτι που συνιστά και τη μεγαλύτερη διαφορά μεταξύ των δύο ήχων, με διαφορετικές βάσεις. Κάτι τέτοιο είναι δόκιμο θεωρητικά, δεν επαληθεύεται όμως στην πράξη. Χαρακτηριστικό το ότι στα έντυπα βιβλία η συμπεριφορά αυτή σημαίνεται κατά κανόνα με το σημάδι 6 . Είναι δυνατόν το ίδιο αυτό σημάδι να δηλώνει το φυσικό μαλακό Βου στην περίπτωση του Δ΄ ήχου και το οξύ σκληρό Βου στην περίπτωση του Β΄ ήχου; Αν συμβουλευτούμε και τη μουσική εμπειρία της Ανατολής, το μόνο μακάμ που μας δίδει παρόμοια συμπεριφορά είναι το Χουζάμ, που αντιστοιχεί σε διαδοχή τριχόρδου Λεγέτου (Σεγκιάχ) και χρωματικού τετραχόρδου (Χιτζάζ). Αν λοιπόν τα πράγματα έχουν κάποιες αντιστοιχίες, τότε ο Μέσος του Β΄ και ο χρωματικός Λέγετος είναι περίπου ταυτόσημοι. Και δίδουν τη δυνατότητα μεικτής συμπεριφοράς, περίπου κοινής τόσο στον Β΄ όσο και στον Δ΄ ήχο.

Η σχετικότητα της παραπάνω διατύπωσης ("περίπου") έχει ως στόχο να δηλώσει ότι, φυσικά, αν στον μέσο του Δ ΄, κινηθεί το μέλος προς το Nη, που είναι η βάση του πλαγίου του, τότε η κίνηση αυτή είναι διατονική. Αντίθετα, αν στον μέσο του B΄ κινηθεί το μέλος προς το Nη, τότε εμφανίζεται το χρωματικό τετράχορδο Nη- Γ α.

Αυτή είναι η περίπτωση όπου ο Β΄ ήχος "πλαγιάζει", καταλήγει δηλαδή στον Πλάγιό του. Από τη θέση αυτή εμφανίζεται ένα εξίσου σημαντικό παρακλάδι του Β΄ ήχου, που δηλώνεται ως "έσω" Β΄ ήχος. Ο ήχος αυτός εμφανίζεται συνηθέστερα με βάση στο Πα (1 Ηχος $\overline{}$ \overline

Είναι προφανές ότι οι εκκλησιαστικοί συνθέτες μετατοπίζουν τη βάση του έσω \mathbf{B}' ανάλογα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μέλους που συνθέτουν, ώστε να είναι προσιτή η εκτέλεσή του.

Αν και τα διαστήματα αυτού του έσω Β΄ ήχου είναι μαλακά, η δομή του είναι αντίστοιχη προς εκείνη του Πλαγίου του Β΄ του σκληρού χρώματος, που θα γνωρίσουμε αμέσως μετά. Γι' αυτό και χρησιμοποιεί τη φθορά του πλαγίου ήχου, ιδιαίτερα όταν βάση έχει το Πα, δηλώνοντας έτσι και μια μελική συμπεριφορά αρκετά παρόμοια. Τελειώνοντας την εξέταση των μαλακών χρωματικών ήχων, θα αναφέρουμε ότι, όπως υπάρχει ο έσω ήχος, έτσι υπάρχει και ο τετράφωνός του, που δεν είναι παρά ο αντίστοιχος κύριος ήχος. Ο οποίος, στην περίπτωση που ο έσω θεμελιώνεται στο Πα, έχει βάση στο Κε.

^{63.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, Θεωρητικόν B΄, σ. 12 και 16 για τα χρωματικά διαστήματα 16 και 14 τμημάτων αντιστοίχως. 64. Βλ. π.χ. Δοξολογία Θεοδώρου Φωκαέως "Εις ήχον δεύτερον χρωματικόν εκ του Νη", Ταμείον Ανθολογίας: Όρθρος A΄, σ. 155.





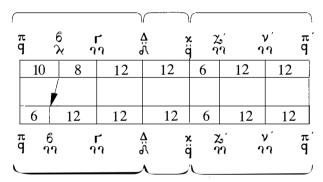
Β. Σκληρό χρώμα

Η γένεση του σκληφού χρώματος ακολουθεί αυτήν του σκληφού διατόνου. Όπως είχαμε δει, το πρώτο βήμα για τη γένεση του σκληφού διατονικού Πλ. του A', είναι η μόνιμη ύφεση στο $Z\omega'$, που δημιουργεί μόνιμο σκληφό τετράχορδο πάνω στο $K\epsilon$:

				1	γ		
η Q		ნ ჯ 1	۲ ا۹	Ų Ų	× q	及。 え	ν΄ π΄ 10 9
	10	8	12	12	10	8	12
						/	
	10	8	12	12	6	12	12
q	i (ნ ჯ ე	ר ויז .	A	g ?	ູ່ . ຖ້ ຖ	ν΄ π΄ 19 9
η q			۲	٨	6 		ν΄

Είναι η περίπτωση του πεντάφωνου φθορικού Πλ. του A', που τον χαρακτηρίζει κλίμακα διεξευγμένων ανόμοιων τετραχόρδων, από τα οποία αυτό της βάσης εξακολουθεί να είναι μαλακό διατονικό.

Στη συνέχεια, μόνιμη ύφεση στο Bou, μετατρέπει και το κάτω τετράχορδο σε σκληροί. Έτσι παράγεται η κλίμακα του σκληρού διατονικού Πλ. του A':



Από την κλίμακα αυτή, είναι πια δυνατόν να περάσουμε στη χρωματκή, μετατρέποντας τα τετράχορδά της σε χρωματικά. Και με τη δεδομένη δομή τους, αυτό γίνεται με δίεση στις τρίτες βαθμίδες τους, δηλαδή $\frac{\Gamma}{29}\sigma$ και $\frac{\nu}{29}\sigma$. Αυτή είναι και η κλίμακα του χρωματικού Πλαγίου του \mathbf{B}' , που εξετάζουμε αμέσως.





ΙΝ.5.3. Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου

Η κλίμακα του ήχου βαδίζει κατά διαδοχικά πεντάχορδα:

							. ,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,	
6	18	6		12	6	18	6	12
π (ာိ န	٦	Δ	×	, Z.	; (ν΄ π	6

έτσι ώστε, το διάστημα Πα΄-Βου΄ να είναι τόνος.

Στο πεντάγραμμο:



Με τη δομή αυτή, ο ήχος έχει δεσπόζοντες φθόγγους $\underline{\pi} - \underline{\Gamma} - \underline{\times}$ (και $\underline{\pi}$), και κάνει καταλήξεις ατελείς στα Γ α, Κε και Π α΄, και εντελείς και τελικές στο Π α. Ωστόσο, ο ήχος αυτός δεν διατηρεί σε όλα τα μέλη αμιγώς χρωματική συμπεριφορά. Αντίθετα, πολύ συχνά συνεργάζεται με το διάτονο στην περιοχή πάνω από το τετράχορδο της βάσης του. Έτσι, η κλίμακά του μπορεί να παίρνει την ακόλουθη μορφή:

			Ÿ	ж ġ	χ. λ	, ν΄ , ηη	π q	΄ β΄ λ
				12	10	8	12	10
6	18	6		12	6	18	6	12
π	 ၁	٦	<u>Δ</u>	×	ž	۲	, π	6

και στο πεντάγραμμο:



όπου, όταν λειτουργεί διατονικά, σε κατιούσα καταληκτική κίνηση ενεργοποιεί και το γνωστό σκληρό τετράχορδο των μαλακών διατονικών ήχων:





Sthy periphethis the sumperimodás, despásontes abógyoi gínontai hai ta $\Delta = \frac{1}{2} = \frac{1}{2} = \frac{1}{2}$ allá hai to $\Delta = \frac{1}{2} = \frac{1$

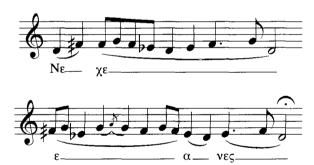
Με τα δεδομένα αυτά, οι έλξεις του Πλ. Β΄ είναι οι ίδιες με αυτές του πενταχόρδου του Δ΄ ήχου (Δι-Πα΄) όταν έχουμε διατονική συμπεριφορά. Στο πλαίσιο της χρωματικής κλίμακας, αντίθετα, όταν το μέλος "τετραφωνεί", τοποθετείται δηλαδή η βάση της μουσικής φράσης στο Κε, τότε έλκεται το Δι προς το Κε. Το ίδιο συμβαίνει σε κινήσεις γύρω από τη βάση: έλκεται το Νη προς το Πα.

Μαρτυρία: Ἦχος πωΠα—

Απηχήματα: Το μουσικό όνομα του ήχου είναι "Νεχέανες", το οποίο εκφέρεται σύντομα κατά την ακόλουθη φοάση:



Και σε παλαιά αργή εκδοχή:65



Το *ίσο* του Πλ. του Β΄ είναι στη βάση του, στο Πα. Όταν μεταπίπτει στον Δ΄ διατονικό ήχο, δικαιολογείται η εμφάνιση δευτερεύοντος ίσου στο Δ ι.

ΙΥ.5.4. Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου τετράφωνος και μέσος

Μια 5η οξύτερα από τη βάση του ήχου του Πλ. Β΄ (δηλ. στο $K\epsilon$), θεμελιώνεται ο αντίστοιχος κύριος, που χρησιμοποιεί και αυτός την κλίμακα των διαδοχικών πενταχόρδων:

^{65.} Βλ. Κ.Α. Ψάχος, ό.π., σ. 154.





($\overline{}$
6	18	6		12	6	18	6	12	
π 6		۲	Δ	٠	2	5	ν΄	π΄	_6´

O higos shmainetai we **tetráqwines**, kai autó dhlúnei kai himapturía tou, me thichis shuoi sumbólou the tetráqwines anábashe $(_)$: 1 Higos 1 Hie $_$ Ke $_$.

Δεδομένου ότι το τροπικό σχήμα συντίθεται από δύο πανομοιότυπα πεντάχορδα, οι δεσπόζοντες φθόγγοι είναι, πάνω από τη βάση $\frac{\mathsf{x}}{\mathsf{x}} - \frac{\mathsf{y}}{\mathsf{y}} - \frac{\mathsf{b}}{\mathsf{y}}$ και κάτω από τη βάση $\frac{\mathsf{x}}{\mathsf{x}} - \frac{\mathsf{y}}{\mathsf{y}} - \frac{\mathsf{b}}{\mathsf{y}}$ και κάτω από τη βάση $\frac{\mathsf{x}}{\mathsf{y}} - \frac{\mathsf{b}}{\mathsf{y}} - \frac{\mathsf{b}}{\mathsf{y}}$

Στην πραγματικότητα ωστόσο, ο ήχος συμπεριφέρεται ως **μέσος**, κάνοντας συστηματικά εντελείς και τελικές καταλήξεις στο Γα, κάτι που δικαιολογεί και την ακόλουθη μαρτυρία Τηχος των Δ΄ Κεων Σου. 66 Οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στα Πα (σπανιότερα), Γα και Κε, ενώ η κατάληξη στο τέλος της ψαλμωδίας γίνεται, κατά κανόνα, στο Κε.

Ως προς τις έλξεις, το Κε έλκει το υποκείμενο Δι σε κίνηση γύρω από τη βάση και, στη μεσότητα, το Βου κινείται προς το Γα, με συμπεριφορά αντίστοιχη προς αυτήν του Πα του Λεγέτου ήχου. Εννοείται, όταν το μέλος πλαγιάζει προς το Πα, το Βου επανέρχεται στην προβλεπόμενη από το χρωματικό πεντάχορδο θέση.

Η μετατόπιση αυτή προφανώς έχει την ίδια αιτιολόγηση με την πολλαπλότητα των βάσεων του έσω Β΄ ήχου (βλ. παρ. IV.5.2, στο τέλος). Η δε χρήση της φθοράς του μαλακού χρώματος σε ήχο του σκληρού χρώματος, υποδεικνύει για άλλη μια φορά τη σχετικότητα του διαχωρισμού σε "σκληρό" και "μαλακό".

ΙΝ.5.5. Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου τρίφωνος ή Νενανώ

Ο τρίφωνος είναι ένα πολύ σημαντικό παρακλάδι του Πλ. του B'. Πρόκειται για συμπεριφορά του Πλ. B', η οποία, λόγω της συστηματικότητας της εμφάνισής της, επισημαίνεται ιδιαίτερα από τους παλαιούς θεωρητικούς και αποκτά ιδιαίτερο μουσικό όνομα, το "Νενανώ", και απήχημα που δείχνει τη σχέση του με τον Πλ. του B':



^{66.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, ό.π., Θεωρητικόν B', σ. 66.





Και σε παλαιά αργή εκδοχή:67



Έτσι, ο Νενανώ φέρεται άλλοτε ως τρίφωνος Πλ. του Β΄ και άλλοτε και ως ανεξάρτητος ήχος, με τις ακόλουθες μαρτυρίες: ${}^{7}\text{H}_{\text{Xoc}}$ $\mathring{h} \stackrel{\checkmark}{\hookrightarrow} \stackrel{}{\rightharpoonup} \mathring{\text{Il}}$ ως τρίφωνος, και ${}^{7}\text{H}_{\text{Xoc}}$ Νενανώ Δι 7 ως ανεξάρτητος ήχος.

Ακόμη, ο Νενανώ αποτελεί ένα από τα λεγόμενα "επείσακτα μέλη". Τα μέλη αυτά δηλώνονται σε έναν ήχο αλλά ανήκουν τροπικά σε άλλον. Στην προκειμένη περίπτωση, ο Νενανώ εγγράφεται στα επείσακτα μέλη του Δ' ήχου, οπότε και φέρεται με τη μαρτυρία ${}^{\rm H}{\rm Hoo}$, στη μία και μοναδική περίπτωση του καθίσματος "Κατεπλάγη Ιωσήφ" και των προσομοίων του. ${}^{\rm 68}$ Η εγγραφή του μέλους αυτού στον Δ' ήχο από τη λειτουργική πράξη, δείχνει ότι η κατάταξη των συνθέσεων μέσα στην Οκτώηχο τάξη δεν γίνεται με αμιγώς μουσικά κριτήρια. Κάτι στο οποίο έχουμε αναφερθεί και στα εισαγωγικά του κεφαλαίου αυτού. Ωστόσο, όπως επισημάνθηκε, τα κριτήρια της συγκρότησης του σώματος των εκκλησιαστικών συνθέσεων πηγάζουν από την αποστολή της μουσικής αυτής ως οργάνου της λατρείας· κάτι που θέτει τη θεωρητική απολυτότητα σε δεύτερη μοίρα.

Ο Νενανώ λοιπόν είναι, κατά βάση, συμπεριφορά του Πλ. Β΄. Αυτό σημαίνει ότι μέσα στο μέλος του είναι αναμενόμενες θέσεις του βασικού ήχου, άρα καταλήξεις σε Πα, Γα και Κε. Αφού όμως βάση του μέλους του είναι το Δι, εμφανίζεται η σειρά των δεσπόζοντων φθόγγων του πενταχόρδου Δι-Πα΄. Και μάλιστα, η χρωματική συμπεριφορά εναλλάσσεται συστηματικά με τη διατονική του τετραχόρδου του Δ΄ ήχου. Η κλίμακά του λοιπόν παράγεται από αυτήν των διαδοχικών χρωματικών πενταχόρδων του Πλ. Β΄:

(v			
6	18	6	12	6	18	6	12
π 6	ر	ſ .	<u>٠</u> ج کر	ι 25 -> 29	, ,	ν΄ π	6

με την μετατόπιση του τονικού κέντρου βάρους στο Δι:

								۱/						_/
	12		6		18		6		12	6		18	6	
γ	,	π	5	6		٢	.	<u>Δ</u>	_ ×	· 2	5 0		ν΄ —	π . ⁄2

^{67.} Βλ. Κ.Α. Ψάχος, ό.π., σ. 155.

^{68.} Βλ. Ι.Δ. Μαργαζιώτης, Θεωρητικόν Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, Αθήνα 1958, σ. 41-44 περί επεισάκτων μελών, και 51-52 περί Νενανώ ή "Παλατινού μέλους".





Η δομή του πενταχόρδου αυτού διαφέρει από την προηγουμένη κατά το ότι ο τόνος που προσλαμβάνεται από το χρωματικό τετράχορδο προκειμένου να συγκροτηθεί το πεντάχορδο, είναι υποκείμενος του τετραχόρδου.

Αν στο παραπάνω σχήμα προσγραφεί και η διατονική συμπεριφορά, η κλίμακα γίνεται:

						Ŷ		ä	χ. λ	, 1	ง ์ ใ	π´
							12		10	8	12	
12	2	6	<u> </u>	18		6	12	(6	18	6	
y	π	.	6		<u></u>	Δ ⁄	,	χ	Zi Zi		ν΄ —	π ´

όπου, φυσικά, το $\frac{\chi}{\lambda}$ μπορεί να εναλλάσσεται με το $\frac{\chi}{20}$.

Σε συνέπεια προς τα παραπάνω, ο Νενανώ κάνει καταλήξεις είτε κατά την έκταση του πενταχόρδου Πα-Κε στα Πα, Γα και Κε (ίσο στο Πα), είτε κατά την έκταση του πενταχόρδου $\Delta \iota$ -Πα΄ στα $\Delta \iota$, $Z \omega$ ΄ και Πα΄ (ίσο στο $\Delta \iota$). Στο τέλος του μέλους, πάντως, το ίσο καταλήγει στο $\Delta \iota$.

ΙΥ.5.6. Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου χρωματικός

Όπως είδαμε, η μετατόπιση της βάσης του Πλ. B' στο Δ ι παράγει ένα νέο χρωματικό πεντάχορδο, με τόνο πάνω στη βάση:

					1)
	12	6	18	6	12	6	18	6
y	7	t —	6	۲	Δ \$\delta \cdot \	x 2	(s) p	ν΄ π΄

Αν, αντίστοιχα με τη σχέση Πλ. Β΄ και Πλ. Β΄ τετραφώνου, θεωρήσουμε στο Δι κύριο ή τετράφωνο ήχο, τότε στο Νη θα έχουμε πλάγιο ήχο. Ο ήχος αυτός εισάγεται από τον Σίμωνα Καρά ως ανεξάρτητος ήχος με τη μαρτυρία 7 Ηχος 6 7

				Ÿ	x ?	ζ΄ ν΄ λ <i>ባ</i> ባ
12	6	18	6	12	10	8
٧	π (ဦ Ø (<u>ر</u> ک	Δ σ		

^{69.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, \dot{o} .π., Θ εωρητικόν B΄, σ . 91 κ.ε.





και στο πεντάγραμμο:



όπου το $Z\omega'$ είναι βαθμίδα ευαίσθητη στη φορά της κίνησης. Με την ίδια μορφή απαντάται και στην αραβική και τουρκική μουσική.

Στην εκκλησιαστική μελοποιία, ωστόσο, ο ήχος αυτός εμφανίζεται ως συμπεριφορά είτε του Πλ. του B', που καταλήγει στο Nη, είτε του Πλ. του Δ' , ο οποίος αναπτύσσει χρωματική συμπεριφορά στις καταλήξεις προς το Nη. Και, όσο κινείται κατά τον άξονα Πα-Γα-Κε, ισχύουν όσα έχουν αναφερθεί στον Πλ. του B'. Όσο κινείται κατά τον άξονα Nη-Βου-Δι-Nη΄, τότε αυτοί είναι και οι δεσπόζοντες φθόγγοι, όπου και γίνονται οι σχετικές καταλήξεις.

ΙΥ.6. Οι στίχοι των ήχων

Όπως επισημάναμε και στα προηγούμενα (κεφ. IV, παφ. 2), οι στίχοι που προτάσσονται των τροπαρίων έχουν πολύ μεγάλη θεωρητική και πρακτική αξία. Θεωρητική, γιατί αποτελούν μια αρκετά πλήρη σύνοψη των μελικών χαρακτηριστικών του ήχου. Και πρακτική, γιατί προσφέρουν στον πρακτικό ψάλτη μια πλήρη ηχητική εικόνα του μελικού ύφους στο οποίο μέσα οφείλει να κινηθεί. Με τον τρόπο αυτό ο στίχος γίνεται το μέσο, αφενός για την ακουστική κωδικοποίηση του κάθε ήχου, αφετέρου για τη διατήρηση του μνημοτεχνικού μηχανισμού της λαϊκής ψαλτικής παράδοσης· αυτής της παράδοσης, δηλαδή, που δεν στηρίζεται στην απομνημόνευση ενός ολόκληρου ρεπερτορίου αλλά στη γνώση του μηχανισμού παραγωγής του μέλους την ώρα της εκτέλεσης. Πράγματι, οι λαϊκοί ψάλτες που δεν γνωρίζουν μουσική ανάγνωση --όσοι απομένουν- πέρα από κάποια κομμάτια που κατέχουν από μνήμης, στην πραγματικότητα ένα πράγμα κάνουν: τηρούν στην αυτοσχέδια μελοποίηση των κειμένων τα μελικά χαρακτηριστικά που διασώζουν οι στίχοι. Έτσι, φυλάσσουν το άκουσμα του κάθε ήχου ακόμη κι αν δεν τραγουδούν ακριβώς τα καταγραμμένα μέλη των εκκλησιαστικών μουσικών βιβλίων.

Όπως είναι προφανές, η εκφορά των στίχων μπορεί να είναι σύντομη ή αργή, ανάλογα με το αν θα προταχθούν τροπαρίου σε σύντομη ή αργή εκτέλεση αντίστοιχα. Θα δούμε μερικά παραδείγματα, κατά τη σειρά της Οκτωήχου.

Ιν.6.1. Ήχος Πρώτος

Στον έσω Α΄ ήχο, στα ειφμολογικά μέλη ο στίχος ακολουθεί την ποφεία από το Π α προς το Δ ι, όπου και καταλήγει με ειδική κατάληξη. Στα στιχηραφικά μέλη ακολουθεί την ποφεία Π α - Δ ι (ή Kε) - Π α μέσω ειδικής καταληκτικής φράσης.





Παραδείγματα:

Σύντομος στίχος 70



 $\Delta o_{-} \xi \alpha$ th $\alpha = \gamma_{!}$ $\alpha = \alpha_{-} \nu \alpha$ sta sei sou $K \nu_{-} \varrho_{!}$ ϵ

Αργότερος στίχος 71





Αντίστοιχα, στον τετράφωνο A', το μέλος δείχνει το Δ ι και το Kε, ανεβαίνει στο $\Pi\alpha'$ και καταλήγει στο Kε.

Παράδειγμα:72





ΙΝ.6.2. Ήχος Δεύτερος

Ston commatikó B´ ήχο, ο στίχος κινείται μεταξύ της διφωνίας Δι-Zω´ και της μεσότητας Bou-Δι.

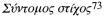
^{70.} Βλ. Αναστασιματάριον, σ. 26.

^{71.} $\mathcal{O}.\pi.$, σ . 10.

^{72.} Αντίστοιχο του Αλληλουϊαρίου του Α΄ τετραφώνου, β λ. Σ.Ι. Καράς, δ .π., Θεωρητικόν A΄, σ. 252.



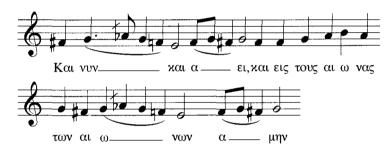








Αργότερος στίχος 74



Ενώ ο στίχος κανονικά τελειώνει στο Δι, στις περιπτώσεις που ο ήχος μεσάζει και ο στίχος καταλήγει στο Bou: 75



Στην περίπτωση του Έσω B΄ ήχου (βάση $\Pi \alpha$), ο στίχος δείχνει την κορυφή του πενταχόρδου ($K\epsilon$), την κορυφή του τετραχόρδου ($\Delta\iota$) και καταλήγει στη βάση: ⁷⁶



^{73.} Βλ. Αναστασιματάριον, σ. 60.

^{74.} Ό.π., σ. 62.

^{75.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, ό.π., Θεωρητικόν Β΄, σ. 14.

^{76.} Βλ. Αναστασιματάριον, σ. 408.





Ιν.6.3. Ήχος Τρίτος

Ο στίχος του Γ ΄ ήχου αποδίδει το ιδίωμά του να κινείται κατά την έννοια της συγχοςδίας της θεμελίου του, όσο και να εναλλάσσεται με τον μέσο του. Να τονίσουμε εδώ ότι, μολονότι ο Γ ΄ ήχος αποδίδει το άκουσμα του μείζονος τρόπου της δυτικής μουσικής, ο μέσος του δεν αντιστοιχεί στη σχετική ελάσσονα: είναι μετάπτωση σε πρώτο ήχο και όχι σε Re minore. Έτσι, κατά γενικό κανόνα, ο στίχος του ήχου ξεκινά από το Γ α, ανεβαίνει στη διφωνία του (Κε), αλλά τελειώνει στη μεσότητα (Πα). Έτσι, τα τροπάρια του Γ ΄ ήχου ξεκινούν από το Πα για να καταλήξουν στο Γ α.

Η συμπεριφορά αυτή τηρείται και σε σύντομους και σε αργούς στίχους:

Σύντομος στίχος⁷⁷



Αογός στίχος⁷⁸



 E_- ξα γα γε εκ φυ λα κηςτην ψυχην $\underline{\hspace{0.2cm}}$ μου, του ε_- ξο μο $\underline{\hspace{0.2cm}}$ λο γη σα-



Σε πολύ σύντομες εκφωνήσεις, μπορεί ο στίχος να τελειώσει στη διφωνία Kε, απ' όπου και ξεκινά το τροπάριο (π.χ. στους στίχους της Γ ΄ στάσης των εγκωμίων του Επιταφίου).

ΙΝ.6.4. Ήχος Τέταρτος

Εδώ ο στίχος αλλάζει πολύ, ανάλογα με το παρακλάδι του Δ΄ ήχου στο οποίο βρισκόμαστε. Στον Δ΄ της παπαδικής (βάση το Δι), ο στίχος αναδεικνύει τη θεμέλιο συγχορδία του ήχου (Δι-Ζω΄-Πα΄): 79



^{77.} Ό.π., σ. 416.

^{78,} Ό.π., σ. 102.

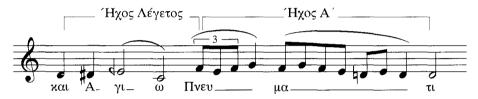
^{79.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, $\dot{o}.\pi$., $\Theta \varepsilon \omega \rho \eta \tau \iota \varkappa \dot{o} v A'$, σ. 307.





Στον στιχηραρικό Δ΄ ήχο, που, όπως είδαμε, έχει μεικτή συμπεριφορά Α΄ και Λεγέτου ήχων, οι αργοί στίχοι δείχνουν κυρίως τον Α΄ ήχο, ενώ οι σύντομοι κινούνται στο ύφος του Λεγέτου. Στην πρώτη περίπτωση ωστόσο, ο στίχος συχνά ξεκινά προβάλλοντας το Βου, για να καταλήξει στο $\Pi\alpha$:80





Στον σύντομο στίχο, αντίστοιχα, η φράση είναι σε Λέγετο αποκλειστικά:81



ΙΝ.6.5. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου

Στους στίχους του Πλ. του Α΄ εμφανίζεται συστηματικά το ιδίωμα της τριφωνίας, που ισοδυναμεί με προβολή του Δι. Παράλληλα, εμφανίζεται η σχέση Πλαγίου-Κυρίου (ή, αλλιώς, πλαγίου-τετραφώνου), με στάση στο Κε. Ο στίχος θα καταλήξει στο Πα μέσω της διαδοχής Δι-Κε-Πα, με τυπική καταληκτική θέση: 82



^{80.} Βλ. Αναστασιματάριον, σ. 156.

^{81.} Ό.π., σ. 426.

^{82.} Ό.π., σ. 203.





ΙΝ.6.6. Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου

Στον κανονικό Πλ. του Β΄, ο στίχος αναδεικνύει συνήθως το ιδίωμα της τριφωνίας του ήχου προβάλλοντας το Δι και, περνώντας από το Kε, καταλήγει στο Π α: 83

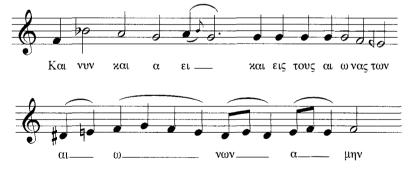


Στην περίπτωση του τετράφωνου Πλ. του $B^{'},$ ο στίχος κινείται πάνω από το Κε ή από το Δι για να καταλήξει στη μεσότητα (Γα ή Βου αντίστοιχα) με κίνηση αντίστοιχη του Μέσου $B^{'}$ (βλ. πιο πάνω IV.6.2): 84



Ιν.6.7. Ήχος Βαρύς

Εδώ ενδιαφέρει κυρίως ο Πλ. του Γ΄ με βάση το Γα, αφού σε αυτόν εκφέρονται τα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη της οκτωήχου σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα. Η κίνηση του στίχου αφορμάται από το Γα, προβάλλει το Δ ι, και καταλήγει στο Γα, κατά κανόνα μέσω τυποποιημένης ανιούσας θέσης: 85



^{83.} Ό.π., σ. 250.

^{84.} Ό.π., σ. 449.

^{85.} Ό.π., σ. 299.





Αντίστοιχα, σε πιο σύντομη εκδοχή:86



Καινυν_ και α ει και εις τους αι ω νας τωναι ω___ νων α μην

Όταν έχουμε στίχο σε Βαρύ εκ του Zω, αυτός συνήθως προβάλλει την επταφωνία $(Zω^{'})$, για να καταλήξει στη βάση του:⁸⁷



ΙΝ.6.8. Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου

Εδώ η εξέλιξη του στίχου γίνεται κυρίως κατά τη συγχορδία Νη-Βου-Δι-Νη΄, με στάσεις στα Βου και Δι (σπάνια και στο Νη΄) και κατάληξη στο Νη: 88



Εξαγαγε εκ φυλακης την ψυχην μου, του ε ξο μο λο γη σα σθαι



Και πιο σύντομα, όπου κυριαρχεί η πέμπτη της τονικής $(\Delta\iota)^{:89}$



Kai uun kai α ei $\underline{\hspace{1cm}}$ kai eiz touz ai ω nas twn ai ω $\underline{\hspace{1cm}}$ nun a mhn

^{86.} Ό.π., σ. 460.

^{87.} $O.\pi.$, σ . 301.

^{88.} Ό.π., σ. 348.

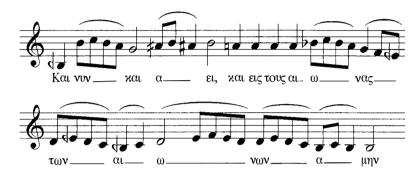
^{89.} Ό.π., σ. 472.





ΙΥ.7. Ήχος και μακάμ

Παρατηρώντας τους στίχους της προηγούμενης παραγράφου, διαπιστώνουμε μία δόμηση των μελικών γραμμών που, ειδικά στις αργές εκδοχές των στίχων, προβάλλει την κατά μέρη της κλίμακας εξέλιξη. Οι κλίμακες δηλαδή των ήχων διαιρούνται σε υπομονάδες κατά συγκεκριμένο τρόπο (κάτι που διαπιστώσαμε στα προηγούμενα του κεφαλαίου αυτού) και αυτό πραγματώνεται με τη διεκπεραίωση της μελικής γραμμής κατά την περιοχή των υπομονάδων αυτών. Ας δούμε ένα παράδειγμα από αυτά που αναφέρθηκαν στην παρ. IV.6:



Ο στίχος αυτός εξελίσσεται στη συνολική έκταση από το κάτω $Z\omega$, ώς το άνω $N\eta$, με την ακόλουθη διαίρεση:



Στη διαίρεση αυτή διαβάζουμε διαδοχικά τις εξής υπομονάδες κατά την ανιούσα κλίμακα: τρίχορδο Λεγέτου (1), τετράχορδο Α΄ ήχου (2), τετράχορδο Πλ. Δ΄ (3). Παρατηρώντας όμως την έλξη $La \rightarrow Si$ στην ανιούσα κίνηση, συμπεραίνουμε ότι κατά την κίνηση της μελωδίας γύρω από την επταφωνία (άνω Si) στην πραγματικότητα ενεργοποιείται το πεντάχορδο $\Delta I - \Pi α'$ (4).

Κατά την κατιούσα κλίμακα, η φοή της μελωδίας είναι αυτή της καταληκτικής γφαμμής του Α΄ ήχου, με το τετφάχοφδο Δι-Νη΄ σκληφό έλασσον (5). Η τελική κατάληξη γίνεται στο Ζω, μέσω του τφιχόφδου (1).

Αν παρακολουθήσουμε τη μελωδία σημειώνοντας τους παραπάνω αριθμούς των υπομονάδων, έχουμε τα εξής:





Εφαρμόζοντας την ορολογία των υπομονάδων (βλ. κεφ. ΙΙΙ), η παραπάνω κίνηση μπορεί να περιγραφεί με όρους της αραβικής μουσικής από την εξής διαδοχή:

- Ραστ στο Sol
- Νιχαβέντ από το Sol
- Μπεγιατί από το Re
- Σεγκιάχ από το Si.

Μοιάζει λοιπόν δυνατή η περιγραφή των μελικών φαινομένων της βυζαντινής μουσικής με τη βοήθεια της αραβικής μουσικής λογικής και ορολογίας. Είναι όμως έτσι; Όπως είχα υποστηρίξει σε παλαιότερή μου εργασία, ⁹⁰ ο τρόπος περιγραφής του αραβικού τροπικού συστήματος με τη βοήθεια των υπομονάδων των κλιμάκων και της συμπεριφοράς τους έτσι όπως τον αναλύει ο Salah el-Mahdi, ⁹¹ δεν διαφοροποιείται επί της ουσίας από αυτόν του Σίμωνα Καρά. Στην πραγματικότητα, έτσι περιγράφονται, με τρόπο ιδιαίτερα οικονομικό, τόσο οι ήχοι όσο και τα μακάμ. Και μάλιστα, τα περιγραφόμενα συστήματα διαστημάτων και δομών είναι άμεσα συγγενή.

Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι οι μουσικές πραγματώσεις ταυτίζονται στους δύο χώρους: η μουσική του Ισλάμ και η μουσική της ελληνορθόδοξης εκκλησίας έχουν σημανικές διαφορές, γιατί κάνουν διαφορετικές επιλογές. Σε πρώτο επίπεδο, τροπικές συμπεριφορές π.χ. σαν αυτή του Δ΄ στιχηραρικού, δεν απαντώνται στην ισλαμική μουσική. Αντίστοιχα, συμπεριφορές σαν αυτή του πενταχόρδου Ζαουίλ (βλ. κεφ. ΙΙΙ, παρ. 5.4) εμφανίζονται στη βυζαντινή μελοποιία μόνο παροδικά και δεν δίδουν γένεση σε μόνιμο τροπικό σχήμα.

Αλλά, και πιο πέφα, οι μελικές επιλογές της (θρησκευτικής) βυζαντινής μουσικής υπακούουν σε διαφοφετικά κριτήρια από αυτές της κοσμικής ισλαμικής, γιατί αντιστοιχούν σε διαφοφετικές κοινωνικές λειτουργίες και ανάγκες λαών με διαφοφοποιημένη την παραδεδομένη αισθητική τους. Οι Ρωμιοί μελουργοί της μεταβυζαντινής περιόδου δεν αξιοποιούν απλώς ένα δεδομένο μουσικό σύστημα για να παραγάγουν εκκλησιαστικές συνθέσεις· υποτάσσουν τη συνθετική τους πνοή στο ήθος και τις απαιτήσεις της Εκκλησίας. Γιατί αυτή ακριβώς η Εκκλησία συνιστά και τον άξονα εθνικής συσπείρωσης και το κεντρικό στοιχείο προσδιορισμού της εθνικής τους ταυτότητας. Γι' αυτό και ανιχνεύουμε στοιχεία σημαντικής διαφορετικότητας στις δύο μουσικές. Ωστόσο, το

^{90.} Βλ. Μ. Μαυφοειδής, "Les makams arabes et leurs correspondances avec les modes byzantines", ανακοίνωση στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο με θέμα την Οκτώηχο και τα Έντεχνα Συστήματα Τροπικής Μουσικής, Royaumont, 18-20 Σεπτεμβρίου 1992 (υπό έκδοση).

^{91.} S. Mahdi, La musique arabe, Παρίσι 1972, σ. 38-45.





δεδομένο αυτό δεν αναιρεί τη συγγένεια των συστημάτων. Μια συγγένεια που, όπως θα δούμε αμέσως, είναι νομοτελειακή και ιστορικά ερμηνεύσιμη. Κι αυτό εξηγεί και τον αρκετά μεγάλο αριθμό Ρωμιών συνθετών οθωμανικής μουσικής: το σύστημα τους ήταν οικείο όχι απ' έξω αλλά από μέσα. Αλλά, ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή τους. Η μουσική του μεσαιωνικού κόσμου στην Ανατολική Μεσόγειο έχει δύο κεντρικά σημεία αναφοράς: την παράδοση και τη θρησκεία.

Πολύ ποιν εμφανιστεί το Ισλάμ, στο όφιο της ύστερης αρχαιότητας με τον πρώιμο Μεσαίωνα, η μουσική παράδοση που κυριαρχεί είναι η ελληνορωμαϊκή. Χαρακτηριστική απόδειξη, ο πασίγνωστος πρωτοχριστιανικός ύμνος προς την Αγία Τριάδα, που καταγράφεται στον πάπυρο της Οξυρύγχου 92 σε παρασημαντική αρχαιοελληνική. Σημαντικές εξάλλου ενδείξεις μάς παρέχουν πολλοί από τους Πατέρες της Εκκλησίας, που μάχονται τη ζωντανή στις μέρες τους μουσική των Ελλήνων. 93

Η χριστιανική Εκκλησία ωστόσο, στο μέτρο που ο Χριστιανισμός γίνεται η επίσημη θρησκεία, αλλάζει σιγά σιγά στάση απέναντι στη μουσική. Αποτέλεσμα αυτής της αλλαγής είναι η σταδιακή εισαγωγή της έντεχνης μουσικής στις ακολουθίες και η συγκρότηση της Οκτωήχου, οι πρωτόλειες μορφές της οποίας φαίνεται ότι εμφανίζονται ήδη από την εποχή του Αμβροσίου του Μεδιολάνων⁹⁴ (4ος αι.) και, στα σίγουρα, από την εποχή του Σεβήρου Αντιοχείας (αρχές 6ου αι.).

Σχετικά με την Οκτώηχο, ένα πράγμα είναι σίγουρο: η συγκρότησή της σχετίζεται με τον καθορισμό του λειτουργικού Τυπικού, το οποίο οργανώνεται σε κύκλους των οκτώ εβδομάδων. Έτσι, και το μουσικό υλικό κατανέμεται σε οκτώ ομάδες, αυτές των οκτώ ήχων, που αποτελούν και τις οκτώ τροπικές οικογένειες της εκκλησιαστικής μουσικής. Μια τέτοια διαδικασία, που δεν είναι αμιγώς μουσικοθεωρητική, έχει ως αποτέλεσμα, όπως επισημάναμε και στα προηγούμενα (παρ. 1 και 2), να είναι δυσνόητη η λογική της εκκλησιαστικής πολυηχίας.

Αν όμως η προέλευση της Οκτωήχου ως οργανωτικού σχήματος θα πρέπει να αναζητηθεί στην Εγγύς Ανατολή, η λογική της ως μουσικού συστήματος δεν μπορεί παρά να είναι απόγονος της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας. Μολονότι έχει διατυπωθεί και η άποψη της προέλευσης της Οκτωήχου από την προγενέστερη εβραϊκή μουσική, η άποψη της αρχαιοελληνικής καταγωγής είναι, και κατά τη δική μου γνώμη, ισχυρότερη. Και το σημαντικότερο επιχείρημα είναι ο τρόπος με τον οποίο η μελοποιία διαχειρίζεται το τροπικό υλικό ακόμα και στις παλαιότερες από τις συνθέσεις οι οποίες μας έχουν διασωθεί, όπως, π.χ., στα έργα του Ιωάννη Κουκουζέλη. Μέσα στις έξοχες αυτές συνθέσεις ανακαλύπτουμε τη λειτουργία των "συστημάτων", των υπομονάδων δηλαδή, με τρόπο αυθεντικά παρόμοιο προς αυτόν της αρχαίας ελληνικής μουσικής, και αυτό υποδεικνύει την επιβίωση της αρχαιοελληνικής τροπικής λογικής στη μουσική της Ελληνορθόδοξης Εκκλησίας. 95

^{92.} Bλ. E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, Οξφόρδη 1961, σ. 152-156.

^{93.} Βλ. π.χ. Κλήμης Αλεξανδρείας, Παιδαγωγός, 4, 41-42 κ.α. Βλ. επίσης Γ. Παπαδόπουλος, Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής, Αθήνα 1890, σ. 103 κ.ε.

^{94.} Βλ. και Γ. Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 89 κ.ε.

^{95.} Για το θέμα αυτό βλ. Α.Ε. Αλυγιζάκης, Η Οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 19-54, καθώς και Γ. Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 36 κ.ε.





Ποιν περάσουμε και στη μουσική του Ισλάμ, ας κάνουμε μια μικρή αναφορά στο μουσικό σύστημα των αρχαίων Ελλήνων, όπως μας το παραδίδει η ύστερη αρχαιότητα. Στα χρόνια αυτά έχει αποκρυσταλλωθεί το ολοκληρωμένο θεωρητικό μοντέλο κλίμακας, το λεγόμενο "Σύστημα Τέλειον Αμετάβολον", που κινείται σε έκταση δύο οκταβών. Η δομή του συστήματος αυτού είναι η ακόλουθη:



Κάτω από τη χαμηλότερη νότα της κλίμακας, την Υπάτη Υπάτων, προστίθεται ένας τόνος, ο Προσλαμβανόμενος και προς τα πάνω εκτείνονται τρία συνημμένα τετράχορδα, οι Υπάτες, οι Μέσες και οι Συνημμένες. Από τη Μέση και προς τα πάνω ορίζεται η Παραμέση έτσι ώστε να απέχει τόνο από την Μέση. Πάνω από την Παραμέση, εκτείνονται δύο συνημμένα τετράχορδα, οι Διεζευγμένες και οι Υπερβολαίες. Αυτή είναι και η πιο εξελιγμένη θεωρητική δομή κατά τη μέγιστη θεωρητική έκταση της μουσικής των αρχαίων.

Ας περάσουμε τώρα στους Άραβες, που, όπως τονίσαμε και σε άλλα σημεία (βλ. κεφ. ΙΙ, ιδίως παρ. 5), μελετούν τη χειρόγραφη παράδοση των Ελλήνων και αντλούν απ' αυτήν. Όπως έχω επισημάνει παλαιότερα, 96 σε όλους τους αιώνες κατά τους οποίους το Βυζάντιο συνυπάρχει στον χώρο της Ανατολικής Μεσογείου με το αραβικό Χαλιφάτο, μεταξύ των Αράβων και των Βυζαντινών υπάρχει ανταγωνισμός γοήτρου, που έκανε

^{96.} Βλ. Μ. Μαυροειδής, Αρθρα για την Ελληνική Μουσική, Αθήνα 1992, σ. 31-45.





τους μεν να προσπαθούν να αγνοούν τους δε. Αυτό έχει τις επιπτώσεις του και στη μουσική. Αν, λοιπόν, για τη βυζαντινή μουσική το ορατό σημείο αναφοράς είναι η χριστιανική θρησκεία και οι Άγιοι Τόποι, για την αραβική μουσική, και ειδικά για τους Άραβες λογίους που την υπηρετούν, είναι η ελληνική γραμματεία και η χειρόγραφη παράδοση. Κατά κάποιο τρόπο, δηλαδή, οι Άραβες παρακάμπτουν το Βυζάντιο και ανάγονται στην αρχαιοελληνική μουσική κι ας τη διαβάζουν μέσα από τα χειρόγραφα, κατά κανόνα σχολιασμένα, που έχουν εκπονήσει Βυζαντινοί αντιγραφείς και φιλόλογοι.

Ας δούμε τώρα ποια είναι η δομή της κλίμακας που προτείνουν οι Άραβες θεωρητικοί του Μεσαίωνα. Ας πάρουμε την πρόταση του σημαντικότερου θεωρητικού τους, του Al-Farabi. Ο Al-Farabi είναι μελετητής, μεταφραστής και σχολιαστής του Κλαυδίου Πτολεμαίου (2ος μ.Χ.), συγγραφέα των περίφημων "Αρμονικών". Στο έργο του αυτό, ο Κλαύδιος Πτολεμαίος συμβολίζει τις βαθμίδες του Αμετάβολου συστήματος με τις δύο επάλληλες οκτάβες με τους επτά πρώτους ελληνικούς αριθμούς α, β, γ, δ, ε, ς, ζ. Αντίστοιχα, ο Al-Farabi υιοθετεί και αυτός αλφαβητική σημειογραφία, χρησιμοποιώντας σημεία του αραβικού αλφαβήτου, τα οποία αντιστοιχούν επακριβώς στις βαθμίδες του Αμετάβολου. Τα δύο συστήματα κωδικοποίησης των βαθμίδων είναι τα ακόλουθα: 97

Βαθμίδα αμετάβολου (κατιούσα τάξη)	Συμβολισμός Πτολεμαίου	Συμβολισμός Al- Farabi
Νήτη Υπεοβολαίων	ζ	F
Παρανήτη Υπερβολαίων	ς	(
Τοίτη Υπεοβολαίων	ε	S
Νήτη Διεζευγμένων	δ	N
Παρανήτη Διεζευγμένων	γ	M
Τρίτη Διεζευγμένων	β	L
Παραμέση	α	K
Μέση	۲	Y
Λιχανός Μέσων	ς	T
Παρυπάτη Μέσων	ε	H ■
Υπάτη Μέσων	δ	Z
Λιχανός Υπάτων	γ	Н
Παουπάτη Υπάτων	β	D
Υπάτη Υπάτων	α	J
Προσλαμβανόμενος	ζ	A

^{97.} Βλ. και H.G. Farmer, Historical Facts for the Arabian Musical Influence, Νέα Υόρκη 1970, σ. 90.





Η αντιστοιχία είναι μία προς μία. Οι Άραβες θεωρητικοί, λοιπόν, υιοθετούν το αμετάβολο σύστημα ως τη θεωρητική δομή και έκταση της κλίμακάς τους. Ωστόσο, στον παραπάνω πίνακα υπάρχει μία σημαντική διαφορά. Η διαδοχή των συμβολισμών του Πτολεμαίου ακολουθεί περιοδικό κύκλο: (ζ)- (α, β, γ, δ, ε, ς, ζ)- (α, β, γ, δ, ε, ς, ζ). Κάτι που υποδηλώνει τη συνείδηση της επανάληψης του ίδιου τροπικού σχήματος και που κάνει ομόλογες τις βαθμίδες με το ίδιο σύμβολο· όπως π.χ. ο Προσλαμβανόμενος με τη Μέση και τη Νήτη Υπερβολαίων (ζ), ή η Υπάτη Υπάτων με την Παραμέση (α). Οι ομόλογες αυτές βαθμίδες, κατά τη σύγχρονη μουσική αντίληψη, θα χαρακτηρίζονταν επίσης από τα ίδια ονόματα. Π.χ., Λα., Λα΄, Λα΄΄ για το σύμβολο ζ κ.ο.κ.

Στον αραβικό συμβολισμό, όμως, οι βαθμίδες φέρονται ως μια διαδοχή της οποίας οι όροι δεν συναρτώνται εσωτερικά με τους προηγουμένους απλώς, έχουν ο καθένας μια συγκεκριμένη σταθερή θέση στο συνολικό σχήμα. Έτσι, κάθε βαθμίδα έχει το δικό της, ανεξάρτητο από τα υπόλοιπα, σύμβολο. Είναι φανερό ότι, αν ο Πτολεμαίος έχει κατά νου το επαναλαμβανόμενο στην έκταση του Αμετάβολου σχήμα της επτάφθογγης κλίμακας, ο Al-Farabi στέκεται στα σύμβολα της αρχαιοελληνικής μουσικής σημειογραφίας.

Πράγματι, οι πίνακες της Παρασημαντικής, όπως μας τους παραδίδουν συγγραφείς σαν τον Αλύπιο ή τον Γαυδέντιο, 98 προβλέπουν ξεχωριστά σύμβολα για τις ομόλογες βαθμίδες.

Με τον τρόπο αυτό, μπαίνουν οι βάσεις για το σύστημα των κλιμάκων της αραβικής μουσικής (και, εντέλει, της μουσικής του ισλαμικού κόσμου), το οποίο φτάνει ώς τις μέρες μας χωρίς ουσιαστικές τροποποιήσεις. Και βέβαια, οι συμβολισμοί των Αράβων θεωρητικών δεν κατάφεραν να δώσουν στην αραβική μουσική κάποια σημειογραφία που να επιβιώσει (ανάλογη προσπάθεια έκανε και τον 13ο αιώνα ένας άλλος περίφημος θεωρητικός της μουσικής, ο Safiyu-d-Din, και πάλι χωρίς επιτυχία): στην πραγματικότητα, οι Άραβες απέκτησαν σημειογραφία αρκετά πρόσφατα, αφότου δηλαδή υιοθέτησαν, με κάποιες συμβάσεις, το πεντάγραμμο. Έδωσαν όμως στις βαθμίδες της αραβικής κλίμακας τα ονόματά τους, ονόματα που χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα και που βρίσκονται στους πίνακες του Παραρτήματος Ι. Η αντιστοιχία μεταξύ των βαθμίδων του Αμετάβολου και των όρων που έχουμε ήδη γνωρίσει, εξαρτάται από την τοποθέτηση του Προσλαμβανομένου. Αν αυτός τοποθετηθεί π.χ. στην κατώτατη βαθμίδα, το κάτω Τσαργκιάχ, τότε ισχύει ο πίνακας που ακολουθεί:

^{98.} C. Jan, Musici Scriptores Graeci, Λειψία 1895, ανατύπωση Λειψία 1995, σ. 359-406 για τον Αλύπιο, και σ. 319-355 για τον Γαυδέντιο.





Διεζευγμένες	Αραβοπερσικός	Συνημμένες	Αραβοπερσικός
ΝΗΤΗ Υπεοβολαίων	άνω Τσαργκιάχ		
Παρανήτη Υπερβολαίων			
Τρίτη Υπερβολαίων			
ΝΗΤΗ Διεζευγμένων	Γκεοντανιέ ή Κιοντάν		
Παρανήτη Διεζευγμένων		ΝΗΤΗ συνημμένων	Ατζέμ
Τρίτη Διεζευγμένων		Παρανήτη συνημμένων	
ΠΑΡΑΜΕΣΗ	Νεβά	Τοίτη συνημμένων	
		ΜΕΣΗ	Τσαργκιάχ
		Λιχανός Μέσων	
		Παρυπάτη Μέσων	
		ΥΠΑΤΗ Μέσων	Ραστ
		Λιχανός Υπάτων	
		Παουπάτη Υπάτων	
		ΥΠΑΤΗ Υπάτων	Γεγκιάχ
		ΠΡΟΣΛΑΜΒΑ- ΝΟΜΕΝΟΣ	Κάτω Τσαργκιάχ

Στον πίνακα αυτόν εμφανίζονται μόνο οι "εστώτες" φθόγγοι, οι άκρες των τετραχόρδων δηλαδή και ο Προσλαμβανόμενος, που δεν αλλάζουν θέση όποια και αν είναι η εσωτερική διάιρεση των τετραχόρδων.

Αν, αντίστοιχα, τοποθετηθεί ο Προσλαμβανόμενος στο Γεγκιάχ, τότε ισχύει ο ακόλουθος πίνακας:





Διεζευγμένες	Αραβοπερσικός	Συνημμένες	Αραβοπερσικός
ΝΗΤΗ Υπεοβολαίων	άνω Νεβά		
Παρανήτη Υπερβολαίων			
Τρίτη Υπερβολαίων			
ΝΗΤΗ Διεζευγμένων	Μουχαγιέο		
Παρανήτη Διεζευγμένων		ΝΗΤΗ συνημμένων	Γκεοντανιέ ή Κιοντάν
Τοίτη Διεζευγμένων		Παρανήτη συνημμένων	_
ΠΑΡΑΜΕΣΗ	Χουσεϊνί	Τοίτη συνημμένων	
		ΜΕΣΗ	Νεβά
		Λιχανός Μέσων	
		Παουπάτη Μέσων	
		ΥΠΑΤΗ Μέσων	Δουγκιάχ
		Λιχανός Υπάτων	
		Παουπάτη Υπάτων	
		ΥΠΑΤΗ Υπάτων	Χουσεϊνί Ασιράν
		ΠΡΟΣΛΑΜΒΑ- ΝΟΜΕΝΟΣ	Γεγκιάχ

Έχει όμως μεγάλο ενδιαφέρον να δούμε την αντιστοιχία και στις ενδιάμεσες βαθμίδες. Ας συνοψίσουμε τις βαθμίδες της αραβικής κλίμακας (βλ. πίνακα φθόγγων, Παράρτημα Ι) σε ανιούσα τάξη:

Κάτω Τσαργκιάχ

Κάτω Χιτζάζ (1,2,3)

Γεγκιάχ

Κάτω Χισάο (1,2,3)

Χουσεϊνί Ασιράν

Ατζέμ Ασιράν (1,2)

Ιράχ

Γκεβέστ (1,2)

Ραστ

Ζιουκιουλέ (1,2,3)

Δουγκιάχ

Κιουοντί (1,2)





Σεγκιάχ

Μπουσελίκ (1,2)

Τσαργκιάχ

Χιτζάζ (1,2,3)

Νεβά

Χισάο (1,2,3)

Χουσεϊνί

Ατζέμ (1,2)

Εβίτζ

Μαχούο (1,2)

Γκεοντανιέ ή Κιοντάν

Σεχνάζ (1,2,3)

Μουχαγιέο

Συνμπουλέ (1,2)

Άνω Σεγκιάχ

Άνω Μπουσελίκ (1,2)

Άνω Τσαργκιάχ

Άνω Χιτζάζ (1, 2, 3)

Ραμάλ ή Άνω Νεβά

Μεταξύ των σταθερών φθόγγων, που είναι υπογραμμισμένοι, παρεμβάλλονται οι κινητοί στο σύνολο των παραλλαγών τους (ο αριθμός τους μέσα σε παρένθεση). Για να δούμε πώς αξιοποιούνται αυτοί από την αραβική μουσική θεωρία, θα κάνουμε μια αναδρομή στην ελληνική αρχαιότητα και πάλι.

Αν μετρήσουμε το τετράχορδο με τμήματα της βυζαντινής κλίμακας, αυτό περιέχει ακριβώς 30. Όπως είδαμε (κεφ. ΙΙ, παρ. 1 και 3), η διαίρεση αυτή αρκεί για να περιγράψει ικανοποιητικά όλα τα συστήματα που εξετάζουμε εδώ. Στο τετράχορδο αυτό, λοιπόν, είναι δυνατόν να προσδιορίσουμε όλα τα διαστήματα των εσωτερικών διαιρέσεων, με βήματα των 2 τμημάτων.

Αρα, προκειμένου να είναι εφικτή η μουσική απόδοση κάθε δυνατής διαίρεσης του τετραχόρδου στο χέρι ενός χορδόφωνου οργάνου του τύπου της πανδούρας, θα πρέπει να υπάρχουν ακριβώς $\frac{30}{2}+1$ =16 δεσμοί (μπερντέδες).

Ας εξετάσουμε την περίπτωση ενός οργάνου το οποίο θα πρέπει να μπορεί να παίξει, από την ίδια θέση πάνω στο μπράτσο του, τις τρεις βασικές δομές τετραχόρδου (Δώρεια, Φρύγια και Λύδια), στα γένη Διατονικό (σκληρό και μαλακό), Χρωματικό (σκληρό και μαλακό) καθώς επίσης και τη μαλακή απόχρωση του Εναρμονίου, που χρησιμοποιεί την εναρμόνια δίεση των 4 τμημάτων (=1/3 του τόνου). Η εναρμόνια αυτή δίεση εμφανίζεται στην πράξη, όπως είπαμε (κεφ. ΙΙ, παρ. 3), ως αποτέλεσμα έλξης των κινητών φθόγγων της κλίμακας από τους εστώτες, ανεξάρτητα από το αν υπάρχει πραγματικά ή όχι, αμιγώς εναρμόνια κλίμακα. Ένα τέτοιο όργανο αξιοποιεί τους δεσμούς ανάμεσα στα άκρα του τετραχόρδου σύμφωνα με τον πίνακα που ακολουθεί:





Δυνατές διαιρέσεις αρχαιοελληνικού τετραχόρδου

(ανά 2 τμήματα βυζ. κλίμακας)

		(0		٠٢٠ ١٢	iaic	. 6.	J	· · · · ·		,						
Βαθμίδες (αξιοποιούμενος δεσμός)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Δώρειο Σκ. Δ.	*			*						*						*
Φούγιο Σκ. Δ.	*						*			*						*
Λύδιο Σκ. Δ.	*						*						*			*
Δώρειο Μ.Δ. 1	*				*						*					*
Δώρειο Μ.Δ. 2	*				*					*						*
Φούγιο Μ.Δ. 1	*					*				*						*
Φούγιο Μ.Δ. 2	*						*				*					*
Λύδιο Μ.Δ. 1	*						*					*				*
Λύδιο Μ.Δ. 2	*					*						*				*
Δώρειο Σκ. Χ.	*			*			*									*
Φούγιο Σκ. Χ.	*									*			*			*
Λύδιο Σκ. Χ.	*			*									*			*
Δώρειο Μ.Χ. 1	*				*			*								*
Δώρειο Μ.Χ. 2	*			*				*								*
Φούγιο Μ.Χ.1	*								*				*			*
Φούγιο Μ.Χ. 2	*								*			*				*
Λύδιο Μ.Χ. 1	*				*								*			*
Λύδιο Μ.Χ. 2	*			*								*				*
Δώρειο Μ. Εν.	*		*		*											*
Φούγιο Μ. Εν.	*											*		*		*
Λύδιο Μ. Εν.	*		*											*		*
Συνολικά ενεργές βαθμίδες	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*

Όπως παρατηρούμε, για να το πετύχει αυτό, ο αρχαίος μουσικός θα έπρεπε να διαθέτει όλους τους ενδιάμεσους δεσμούς, εκτός από τους δύο ακραίους γειτονικούς των άκρων των τετραχόρδων, οι οποίοι και περιττεύουν δηλαδή, έχει ανάγκη από 12 εσωτερικές υποδιαρέσεις του τετραχόρδου, επομένως συνολικά 12+2 (των άκρων του τετραχόρδου) = 14 δεσμοί.

Να δούμε αντίστοιχα τι συμβαίνει με τις αραβικές βαθμίδες. Ας θεωρήσουμε ένα όργανο που μπορεί από την ίδια θέση να παίζει τρία διαδοχικά τετράχορδα π.χ., τα Τσαργκιάχ-Ατζέμ (~Fa-Si \flat), Γεγκιάχ-Ραστ (~Sol-Do) και Χουσεϊνί-Δουγκιάχ (~La-Re). Και ας μαζέψουμε μέσα στο ίδιο τετράχορδο όλες τις αναγκαίες ενδιάμεσες βαθμίδες. Το αποτέλεσμα μας δίδει ο πίνακας που ακολουθεί:





Δυνατές διαιρέσεις αραβικού τετραχόρδου*

(ανά 2 τμήματα βυζ. κλίμακας)

Βαθμίδες (αξιοποιούμενοι δεσμοί)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Τσαργκιάχ - Ατζέμ	*		*	*	*		*		*	*	*		*			*
Γεγκιάχ - Ραστ	*		*	*	*		*			*	*	*	*	*		*
Χουσεϊνί - Δουγκιάχ	*			*	*	*	*	*		*		#	*	*		*
Συνολικά ενεργές βαθμίδες	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*

Όπως είναι φανεφό, η διαίφεση του αφαβικού τετφαχόφδου ταυτίζεται με αυτήν του αφχαιοελληνικού. Συνεπώς, σε ένα tanbur αφαβικό και σε ένα ελληνικό τρίχοφδο θα μποφούσαν να παίζονται όμοιες δομές διαστημάτων και κλιμάκων. Και, ακόμη πεφισσότεφο, αυτή η δυνατότητα, θεωφητικά τουλάχιστον, υπάφχει ακόμα και σήμεφα. Τόσο στην ισλαμική μουσική όσο και στη βυζαντινή.

Όλα όσα εκτέθηκαν, πάντως, δεν αποτελούν απόπειρα ταύτισης της αραβικής μουσικής και των συγγενών της με την αρχαιοελληνική μουσική. Είναι απλώς μία παράθεση ενδείξεων της μεγάλης οφειλής που έχει το μουσικό σύστημα του ισλαμικού κόσμου στην αρχαιοελληνική μουσική παράδοση.

Η αλήθεια είναι ότι πολλοί διεκδικούν τη διαδοχή της ελληνικής αρχαιότητας. Πολλοί διακηρύσσουν ότι είναι αυτοί οι "αληθείς" απόγονοι των αρχαίων και της μουσικής τους. Και δεν είναι το συγκεκριμένο βιβλίο ο χώρος για να εξεταστεί το ζήτημα αυτό. Εκείνο που έχει σημασία είναι ότι, εξετάζοντας τη μουσική της Ανατολικής Μεσογείου, χριστιανικής και ισλαμικής, ανακαλύπτουμε, με βεβαιότητα, τον γονιμοποιημένο σπόρο της ελληνικής αρχαιότητας. 99

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στο ζήτημα των ουστηματικών συγγενειών βυζαντινής και ανατολικής μουσικής. Και να πούμε ότι γύρω από το ζήτημα έχει υπάρξει αρκετή φιλολογία, ήδη από τον 18ο αιώνα, με θεωρητικούς όπως ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου, ο Κύριλλος Μαρμαρινός, ο Δημήτριος Καντεμίρης κ.ά. 100 Η πιο εκτεταμένη και συστηματική προσέγγιση γίνεται από τον Παναγιώτη Κηλτζανίδη με τη Μεθοδική Διδασκαλία του, που εκδίδεται στην Κωνσταντινούπολη στα 1881.

Οι θεωρητικοί αυτοί συγκρίνουν και συσχετίζουν τις τροπικές δομές της εκκλησιαστικής μουσικής με αυτές της κοσμικής μουσικής του οθωμανικού κράτους, με προφανή διάθεση να περιγράψουν τις ομοιότητες μεταξύ των δύο μουσικών συστημάτων ομοιότητες τις οποίες παρατηρούν. Στην αντίπαλη όχθη, μελετητές τόσο δικοί μας, όπως π.χ. ο Ιωάννης Τζέτζης, όσο, κυρίως, ξένοι, σαν τον Η.J. Tillyard, παρατηρούν αυτές τις ομοιότητες και τις καταδικάζουν, θεωρώντας τες ως προϊόντα επιρροής και "αισθητικού εξισλαμισμού" της βυζαντινής μουσικής. Τελείως χονδρικά, οι ερευνητές αυτοί

^{*}Σύγκρινε με τον πίνακα των βαθμίδων (Παράρτημα Ι).

^{99.} Βλ. και Σ.Ι. Καράς, ό.π., Θεωρητικόν Α΄, Αθήνα 1982, Πρόλογος.

^{100.} Βλ. σχετικά Α.Ε. Αλυγιζάκης, Εκκλησιαστικοί ήχοι και αραβοπέρσικα μακάμια, Θεσσαλονίκη 1990.





θεωρούν ότι η βυζαντινή μουσική ήταν "αμελισματική" και αποκλειστικά διατονική και ότι η εισαγωγή των χρωματικών κλιμάκων και των μελισματικών αναλύσεων είναι αποτέλεσμα ισλαμικής επιρροής. 101

Δεν θα αναλωθούμε σε συζήτηση των απόψεων αυτών. Αξίζει μόνο να υπενθυμίσουμε ότι, πριν η ορθόδοξη Εκκλησία αποδεχθεί και αξιοποιήσει τη μουσική παράδοση της ύστερης αρχαιότητας, την καταδίκασε δια στόματος των Πατέρων. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι ο Κλήμης Αλεξανδρείας, σε μια εποχή που η μουσική της εκκλησίας ήταν υποτυπώδης, καταδικάζει όλα τα μουσικά όργανα και, ειδικά, τις χρωματικές αρμονίες, ως ίδια των άσεμνων συμποσίων των ειδωλολατρών. 102 Και είναι πολύ πιθανό ότι, πέρα από το διαφορετικό ήθος που απαιτούσε από τους πιστούς η νέα θρησκεία, ένας λόγος για τη στάση αυτή του Κλήμεντος είναι αυτό καθαυτό το διαμέτρημα της ελληνιστικής μουσικής παράδοσης, προς το οποίο δεν είχαν ακόμη να αντιτάξουν οι Χριστιανοί το δικό τους ανάλογο. Ας θυμηθούμε τις επισημάνσεις του Αριστείδη Κοϊντιλιανού, που θεωρεί το χρωματικό γέγος δύσκολο να τραγουδηθεί από άνθρωπο χωρίς ιδιαίτερη μουσική μόρφωση. 103

Αν αυτά όμως συνέβαιναν στην αρχαία Εκκλησία, τα πράγματα άλλαξαν δραστικά όσο ο χρόνος περνούσε, η νέα θρησκεία εμπεδωνόταν και έγραφε Ιστορία, και η ορθόδοξη Εκκλησία αποκτούσε ισχύ. Ανάλογα εξελίσσεται και το Τυπικό της εκκλησιαστικής τάξης και μαζί της η μουσική, που πια δεν έχει να αντιπαλέψει την αρχαία παράδοση, στο μέτρο που την έχει αφομοιώσει σε μεγάλο βαθμό, προσαρμόζοντάς την στις ανάγκες της. Αν λοιπόν στον 7ο αιώνα δεν κυριαρχούν πια τα συμπόσια ειδωλολατρών, για να αποτελούν παράδειγμα προς αποφυγή, και αν με την εκκλησιαστική μουσική ασχολούνται λόγιοι της μόρφωσης και του διαμετρήματος του Αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού, τί είναι αυτό που θα απέκλειε τη χρήση των χρωματικών γενών και των διανθισμένων, σε κάποιο βαθμό, μελών στη μουσική πράξη της Εκκλησίας;

Αλλά ας σταθούμε λίγο στους πρώτους από τους μελετητές· αυτούς που συγκρίνουν τα δύο συστήματα, θεωρώντας τόσο τη μεταβυζαντινή εκκλησιαστική μουσική όσο και την κοσμική μουσική της οθωμανικής αυτοκρατορίας, φυσικούς διαδόχους των αντιστοίχων της βυζαντινής περιόδου. Το πιο πιθανό κίνητρο για μια παρόμοια εξέταση πρέπει να είναι η διάθεση, συνειδητή ή μη, να υποδειχθεί η "προτεραιότητα" της βυζαντινής μουσικής έναντι της κοσμικής οθωμανικής. Είναι χαρακτηριστικές π.χ. οι στερεότυπες διατυπώσεις του Κηλτζανίδη. Π.χ. "Το Χησάρ παράγεται από του Χουσεϊνίείναι ήχος Πλ. του \mathbf{A}' ...". \mathbf{I}^{10} Ταυτίζοντας όμως το μακάμ Χισάρ με κάποιο κλάδο του Πλ. του \mathbf{A}' , και θεωρώντας ως δεδομένο ότι η βυζαντινή μουσική είναι προγενέστερη της οθωμανικής, η τελευταία προβάλλεται ως "προϊόν" της πρώτης.

Στην εποχή μας, παρόμοια προσέγγιση χαρακτηρίζει το θεωρητικό έργο του Σίμωνα Καρά. Κάτι που έχει κάνει πολλούς να τον παρεξηγήσουν, θεωρώντας ότι "εξισλαμίζει" τη θεωρία της βυζαντινής μουσικής. Κι ας μην είναι αυτός ο πρώτος διδάξας επί

^{101.} Α.Ε. Αλυγιζάκης, ό.π., σ. 25 κ.ε.

^{102.} Βλ. Κλήμης Αλεξανδρείας, Παιδαγωγός, 4, 44.

^{103.} Βλ. Α. Κοϊντιλιανός, Περί Μουσικής, Ι, 9, εκδ. R.P. Winnington-Ingram, Λειψία 1963.

^{104.} Βλ. Π. Κηλτζανίδης, Μεθοδική Διδασκαλία, σ. 112 κ.α.



του θέματος -παρόμοιες αντιστοιχίες περιέχει και το θεωρητικό του Χρυσάνθου, όπως θα δούμε παρακάτω. Με δεδομένη την πληθωρική παρουσία του στα μουσικά μας πράγματα, αξίζει να λεχθούν εδώ λίγα λόγια για να αρθούν ορισμένες παρεξηγήσεις. Ο Σίμων Καράς, μολονότι διατήρησε αγαθές σχέσεις με αρχετούς Δυτιχούς ερευνητές, όπως οι μαχαρίτες S. Baud-Bovy και J. Raasted, υπήρξε καταρχήν δύσπιστος απέναντι στην προσέγγιση της ελληνικής μουσικής παράδοσης από τους Δυτικούς. Ειδικά δε ορισμένα σημαντικά στοιχεία της προσέγγισης αυτής, όπως π.χ. οι αμφισβητήσεις περί των γρωματικών γενών, τα απορρίπτει απολύτως, αντιτείνοντας ότι από τους Δv τιχούς εφευνητές απουσιάζει η ακουστική παράδοση που συνοδεύει τη μουσική αγωγή των Ελλήνων μελετητών. Με δεδομένη τη στάση του αυτή, η αγωνία του εστιάζεται στην άρθρωση λόγου απέναντι στην ισλαμική Ανατολή. Έτσι, στην πληθωρική "μακαμολογία" των ανατολιτών, ο Καράς αντιτείνει τη δική του "ηχολογία", προσπαθώντας να δείξει ότι στο πλαίσιο της Οκτώηχης τάξης ενσωματώνονται όλα τα τροπικά φαινόμενα και όλες οι τροπικές συμπεριφορές που ορίζουν τα μακάμ των Αράβων και των Τούρκων. Στην προσπάθειά του αυτή, αξιοποιώντας το υλικό τόσο της εκκλησιαστικής μελοποιίας όσο και την τεράστια αποθήκη του δημοτικού τραγουδιού, ορίζει ως ιδιαίτερους ήχους τροπικές συμπεριφορές που πραγματώνονται παροδικώ μέσα στο πλαίσιο των κανονικών ήχων της Οκτωήχου. Είδαμε χαρακτηριστικά παραδείγματα στα προηγούμενα, όπως ο Πλ. του Α΄ πεντάφωνος φθορικός (αντίστοιχος του μαχάμ Ατζέμ), ο Πλάγιος του Α΄ σχληρός διατονιχός (αντίστοιχος του μαχάμ Κιουρντί), ο Δ΄ σκληρός διατονικός (αντίστοιχος του μακάμ Νιχαβέντ), ο Πλ. του Δ΄ σκληοός χρωματικός (αντίστοιχος του μακάμ Νεβεσέρ) κ.ο.κ. Τα μακάμ αυτά θα γνωρίσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Και βέβαια, παρόμοιες δομές δεν εμφανίζονται παρά σποραδικά και παροδικά στην εκκλησιαστική μελοποιία: ευρεία σύνθεση εξ ολοκλήρου σε μακάμ Νιχαβέντ π.χ. δεν θα ανακαλύψει κανείς στα κείμενα των εκκλησιαστικών μελωδών. Ωστόσο, αν κάποια δόση υπερβολής χαρακτηρίζει τις διατυπώσεις του Σίμωνα Καρά, η πραγματικότητα που επισημαίνει ισχύει: μέσα σε συνθέσεις που έχουν ευρεία ανάπτυξη, εμφανίζονται φαινόμενα που αντιστοιχούν στις τροπικές δομές της αραβικής και της τουρκικής μουσικής. Και μάλιστα, μοιάζει να λειτουργούν και εκεί τροπικές οικογένειες που χαρακτηρίζονται από τον βασικό τρόπο και που κάνουν τις αναλογίες με την Οκτώηχο τάξη ακόμα περισσότερες. Για παράδειγμα, στην οικογένεια του μακάμ Ραστ, εντάσσονται τα μαχάμ Νεϋρούζ, Σουζινάχ, Κιρντάν ή Γκερντανιέ, Μαχούρ, Ραχαβί κ.ο.χ. Αντίστοιχα, στην οιχογένεια του Πλ. Δ΄ εντάσσονται ο τρίφωνος Πλ. Δ΄, η συμπεριφορά με παροδικό χρώμα πάνω από το Δ ι, ο επτάφωνος Π λ. του Δ ΄, ο πεντάφωνος Π λ. Δ ΄ και ο αντίφωνός του κ.ο.κ. Στη δεύτερη περίπτωση, ωστόσο, κατά γενικό κανόνα, οι διαφορετικές αυτές δομές εμφανίζονται παροδικά στη διάρκεια του μέλους χωρίς να αναιρούν τη βασική κλίμακα του ήχου. Η τελευταία αυτή αποτελεί το βασικό τροπικό σχήμα, από το οποίο αφορμώνται όλες οι μεταπτώσεις, και με το οποίο θα καταλήξει το μέλος.

Ας δούμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα πληθώρας τροπικών μεταπτώσεων σε ένα





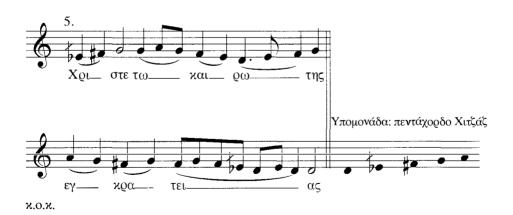
ιδιόμελο της ${\bf M}$. Τεσσαρακοστής. 105 Δίπλα στις διαδοχικές φράσεις, σημειώνονται οι ενεργοποιούμενες υπομονάδες με την αραβική τους ονομασία:











^{105.} Βλ. και Σ.Ι. Καράς, Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής: Πρακτικόν Β΄, Αθήνα 1981, σ. 147.





Πάντως, σε ορισμένες περιπτώσεις οι μεταπτώσεις παίρνουν μονιμότερο χαρακτήρα, και μπορεί να οδηγήσουν στη σύνθεση ολόκληρων μελών σε κάποιο ιδίωμα όπως π.χ στην περίπτωση του Πλ. Α΄ πεντάφωνου φθορικού ήχου. Μία τέτοια περίπτωση, όχι σπάνια στην εκκλησιαστική μελοποιία, είναι αυτή του "δευτερόπρωτου ήχου", κατά την ψαλτική ορολογία. Ο ήχος αυτός, όπως δείχνει το παρώνυμό του, είναι συνδυασμός A' (μαλακού διατονικού) και B' (μαλακού χρωματικού) ήχων και μπορεί να ιδωθεί, είτε ως B' ήχος, που γίνεται διατονικός στο τετράχορδο κάτω από τη βάση του (στον παράμεσό του Πα), είτε ως A' ήχος, που γίνεται χρωματικός στο τετράχορδο που θεμελιώνεται στην κορυφή του τετραχόρδου της βάσης του (το Aι, τριφωνία του Πα). Είναι άρα είτε B' ήχος που παραμεσάζει διατονικά (Al), είτε A' ήχος που τριφωνεί χρωματικά (Al).

Στην πρώτη περίπτωση, μπορεί να καταλήγει στο $\Delta \iota^{106}$ είτε να κάνει κατάληξη στο $\Pi \alpha \iota^{107}$ Στη δεύτερη περίπτωση, καταλήγει τυπικά στο $\Pi \alpha \iota$ Και στις δύο περιπτώσεις, η κλίμακά του είναι η ακόλουθη:

የ				-	•					
10	0	8	12		8		16	6		12
π q	6	· · · · · ·	ר 13	<u>۸</u> نن		x _x		%	ν̈́x	π΄

Με τη δομή αυτή και με τελικές καταλήξεις στο Πα, ο ήχος αυτός αντιστοιχεί απολύτως στο μακάμ Καρσιγιάρ της αραβικής και της τουρκικής μουσικής.

Αν λοιπόν έχουν έτσι τα πράγματα, τότε τί συμβαίνει; Εξισλαμίστηκε η μουσική της Εκκλησίας; Αν υποτεθεί ότι ναι, αν δηλαδή η σημερινή μουσική της ορθόδοξης Εκκλησίας φέρει βαθύτατες στρεβλώσεις από την υποχρεωτική διαβίωση της τελευταίας μέσα σε μουσουλμανικό περιβάλλον, τότε θα πρέπει να αναζητήσουμε την προέλευση αυτής της ισλαμικής κουλτούρας. Και μάλιστα κατά τις ιδιαίτερες διαστάσεις της, εκείνες που τη διαφοροποιούν από τον δυτικό κόσμο. Γιατί παρθενογένεση δεν υπάρχει στα κοινωνικά φαινόμενα. Ποιες είναι λοιπόν εκείνες οι πολιτισμικές και πολιτιστικές πηγές από τις οποίες αντλεί αυτή η ισλαμική κουλτούρα;

Στα σίγουρα, όσο τουλάχιστον μιλούμε για τα πολύπλοκα τροπικά συστήματα που αναπτύχθηκαν στη Βαγδάτη, τη Δαμασκό και την αραβική Ανδαλουσία, το προϊσλαμικό παρελθόν δεν είναι δυνατόν να αποτελεί τη βασική πηγή: αυτό δεν ήταν σε θέση να αποτελέσει αντίπαλο δέος απέναντι στον πολιτισμό των κατακτημένων από τους Άραβες λαών. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Μωάμεθ, προσπαθώντας να αντιμετωπίσει την πολιτιστική υπεροχή των κατακτημένων λαών, καταφεύγει στην ίδια τακτική με τους Πατέρες της πρώιμης Εκκλησίας: καταδικάζει τις τέχνες γενικά, και μαζί τους και τη μουσική. 108 Στην ουσία, η κοσμική μουσική στην πρωτοϊσλαμική περίοδο ασκήθηκε αποκλειστικά σχεδόν από μη Άραβες εξισλαμισμένους, οι οποίοι ήσαν φορείς της δικιάς

^{106.} Βλ. Αποστόλου Κωνστάλα των Χριστουγέννων στο Σ.Ι. Καράς, Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής: Θεωρητικόν B, Αθήνα 1982, σ. 41-42.

^{107.} Σ.Ι. Καράς, ό.π., σ. 42, Πέτρου Φιλανθίδη το "Άξιον Εστί".

^{108.} Bλ. S. Jargy, La Musique Arabe, Παρίσι 1971, σ. 20.





τους παράδοσης (περσικής, βυζαντινής, αφρικανικής κ.ο.κ.). Ενώ, οι ίδιοι οι Άραβες θα αρχίσουν να ασχολούνται με τη μουσική αφότου το τεράστιο αραβικό Χαλιφάτο, που εκτείνεται απο τον Ινδικό ώς τον Ατλαντικό Ωκεανό, θα έχει πια διαμορφωθεί και θα έχει αποκτήσει Ιστορία αρκετών δεκαετιών και ενεργητική παρουσία σε Μεσόγειο και Μέση Ανατολή.

Αν όμως η προϊσλαμική πραγματικότητα δεν αποτελεί την πηγή για την αραβική μουσική, η αρχαιοελληνική μουσική, αντίθετα, όπως είδαμε αναλυτικά στα προηγούμενα, είναι ένα από τα σημαντικότερα σημεία αναφοράς των Αράβων θεωρητικών. Ωστόσο, όταν εμφανίζονται οι άνθρωποι αυτοί (στην ουσία, από τον 9ο αι. και μετά), η βυζαντινή μουσική έχει ήδη διαμορφώσει το σύστημά της, έχει αρχίσει να διαμορφώνει τη σημειογραφία της, έχει αναπτύξει μεγάλο μέρος της φιλολογίας της· όλα αυτά, σε μια πορεία που αρχίζει στα πρωτοβυζαντινά χρόνια, στη διάρκεια της οποίας αφομοιώνεται σε σημαντικό βαθμό η μουσική κληρονομιά της ύστερης αρχαιότητας. Αν, συνεπώς, αναζητήσουμε τον "πρώτο διδάξαντα", δεν θα δυσκολευτούμε να υποδείξουμε τους Βυζαντινούς και, εντέλει, τους αρχαίους.

Μήπως τα παραπάνω σημαίνουν ότι "τα πήραν όλοι όλα από μας"; Αλλά και αυτή η άποψη είναι ισοπεδωτική· γιατί παραγνωρίζει τη δυνατότητα δημιουργικής γονιμοποίησης ενός πολιτισμικού δανείου. Μήπως θα έπρεπε να κομπάζουν οι κάτοικοι της αρχαίας Ανατολίας για τον Αλκμάν, τον ανατολίτη απελεύθερο που κατέκτησε κορυφαία θέση στην πλειάδα των αρχαίων λυρικών ποιητών; Ή, μήπως θα έπρεπε να διεκδικούμε εμείς, ως έθνος, μερίδιο στην προσφορά της Ισπανίας στην παγκόσμια τέχνη, επειδή ο Θεοτοκόπουλος ήταν ελληνικής καταγωγής, ανεξάρτητα από την εθνική μας υπερηφάνεια γι' αυτόν, που είναι νόμιμη;

Η πραγματικότητα είναι ότι ο Αλκμάν έκανε ελληνική ποίηση. Κι ο Θεοτοκόπουλος ισπανική ζωγραφική στην οποία επένδυσε ενδεχομένως τα ελληνικά του βιώματα και την κρητική του ψυχοσύνθεση. ή, όμοια, και ο Φραγκίσκος Λεονταρίτης δεν έγραψε ελληνική μουσική, ιταλική μουσική έκανε κι ας ήταν Έλληνας.

Δεν νομιμοποιούμαστε λοιπόν να εστιάζουμε την επιχειρηματολογία μας στα άτομα, παραγνωρίζοντας την περιρρέουσα και περιέχουσα τα άτομα κοινωνική πραγματικότητα. Αλλά πολύ περισσότερο, δεν έχει νόημα να εμμένουμε στην αναζήτηση εκείνου ο οποίος "το είπε πρώτος". Γιατί, ακόμα και αν αυτός ο πρώτος υπάρχει, αυτό δεν αποκλείει το ενδεχόμενο, οι μεταγενέστεροι που θα ψωμιστούν από το έργο του, να πετύχουν πραγματώσεις υψηλότατες. Ακριβώς όπως στη δυτική έντεχνη μουσική, κάτω από τον προσδιορισμό "Παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του..." μπορεί να φέρονται αριστουργήματα. Και ακριβώς όπως στη φιλολογία της βυζαντινής μουσικής, στο σώμα π.χ. των "Καλλωπισμών" παλαιότερων συνθέσεων και των "Αναγραμματισμών" περιλαμβάνονται μερικά από τα εξοχότερα δείγματα της τέχνης των μελουργών. Ή, για να δώσουμε και ένα διαπολιτισμικό παράδειγμα, ακριβώς όπως το πολιτισμικό θαύμα της ελληνικής αρχαιότητας στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό και σε πραγματώσεις των προελληνικών πολιτισμών, τις οποίες οι Έλληνες αφομοίωσαν δημιουργικά και τις αξιοποίησαν για να γεννήσουν το δικό τους Καινούργιο.

Αν, μετά από τα παραπάνω, θέλουμε να τοποθετηθούμε στο ζήτημα της σχέσης της ορθόδοξης θρησκευτικής μουσικής με την ισλαμική κοσμική μουσική, μπορούμε να





συνοψίσουμε το πρόβλημα στα εξής σημεία:

- Η ελληνική αρχαιότητα είναι η Alter Mater όλων των μεταγενέστερων μουσικών συστημάτων γύρω από τη μεσογειακή λεκάνη.
- Στη διαμόρφωση των συστημάτων αυτών, όμως, καίριο ρόλο έχει παίξει η εθνική αισθητική. Η αισθητική δηλαδή του κάθε λαού και του κάθε τόπου, που οδήγησε στις επιμέρους επιλογές τού κάθε τόπου και του κάθε έθνους.
- Οι επιλογές αυτές είχαν άμεση σχέση με την κοινωνική πραγματικότητα όσο και με τα πολιτικά δεδομένα και γεγονότα, τα οποία ευνοούσαν κάποιες επικοινωνίες ενώ δυσκόλευαν κάποιες άλλες. Η θρησκεία έχει παίξει εδώ πολύ σημαντικό ρόλο, με την αισθητική, την ηθική και τις σκοπιμότητές της, οι οποίες οδηγούν στη διατύπωση κώδικα αισθητικής δεοντολογίας και για τη μουσική, διαφορετικού από τόπο σε τόπο και από λαό σε λαό.
- Αφού όμως οι κατακτημένοι λαοί συνυπάρχουν υποχρεωτικά με τους κατακτητές τους, δεν είναι δυνατόν παρά να υπάρξει αμοιβαία επιρροή· είτε αυτό συμβαίνει σε Ανατολή είτε σε Δύση. Κι αν ο κατακτητής μοιάζει να έχει τον πρώτο λόγο σε επίπεδο πολιτικής εξουσίας, αυτό δεν αναιρεί τον πυρήνα της εθνικής κουλτούρας του κατακτημένου: όσο ο τελευταίος ζει στον ίδιο τόπο και μιλάει την ίδια γλώσσα, καταφέρνει σε μεγάλο βαθμό να διατηρήσει εθνική μνήμη, ιστορία και αισθητική. Όσο για τις επιρροές, αυτές ποτέ δεν κινούνται προς μία κατεύθυνση μόνο και, κατά κανόνα, δεν καταφέρνουν να αναιρέσουν απολύτως την προγενέστερη πολιτιστική υπόσταση ενός λαού ή μιας κοινωνικής ομάδας.

Πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα προσφέρει η έντεχνη κοσμική μουσική του οθωμανικού κράτους. Ας δούμε μια άποψη για τη μουσική αυτή:

"...Σε παγκόσμιο επίπεδο, υπάρχουν δύο εί δη μουσικής. Η ευρωπαϊκή, και η τούρκικη. Αντίθετα με ό,τι συνήθως προβάλλεται, δεν είναι η μουσική αυτή το αποτέλεσμα συγκερασμού της μουσικής των Περσών, των Αράβων και των Βυζαντινών τη μουσική αυτή την έφεραν οι Τούρκοι από την αρχέγονή τους κοιτίδα στην Ασία. Και οι άλλοι λαοί, όταν διαπίστωσαν την ανυπέρβλητη υπεροχή αυτής της μουσικής, απέρριψαν τα δικά τους μουσικά συστήματα και την υιοθέτησαν..." 109

Είναι φανερά ανιστόρητη και πλαστή μια τέτοια θέση, προοορισμένη να υπηρετήσει την πιο ακραία μορφή της νεοτουρκικής προπαγάνδας, αυτήν της θεωρίας του παν-τουρκισμού. Και πρόκειται για προϊόν της πολιτικής τακτικής των τελευταίων δεκαετιών. Αρκεί να διαβάσει κανείς τις απόψεις του Rauf Yehta Bey, διατυπωμένες 60 χρόνια νωρίτερα, για να διαπιστώσει την αλλαγή: σύμφωνα με τις απόψεις αυτές, η μουσική των Τούρκων, όπως και όλων των άλλων λαών της Ανατολικής Μεσογείου, έχει τις ρίζες της στην αρχαιοελληνική μουσική. 110

Αλλά, εξίσου ακραίο θα ήταν να ισχυρισθεί κανείς ότι η κοσμική οθωμανική μουσική είναι το παιδί "μιας και μόνης μητέρας", της βυζαντινής προκατόχου της. Στην πραγματικότητα, η μουσική αυτή είναι ο χώρος στον οποίον συγκλίνουν οι μουσικές όλων των εθνών που συνυπήρχαν κάτω από την εξουσία του Σουλτάνου. Τούρκων, Εβραίων, Αράβων, Αρμενίων και φυσικά, και Ρωμιών.

^{109.} Βλ. Nevzad Atlig, Devlet Klasik Türk Müsigi Korosu, ενημερωτικό φυλλάδιο έκδοσης κασετών, Κων/πολη 1990.

^{110.} Bλ. R. Yehta Bey, *ό*.π., σ. 2955.

ΟΙ ΗΧΟΙ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ





Όπως αναλύει ο Dr. Bülent Aksoy, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Βοσπόρου, η μουσική του παλατιού είναι ένα πολυσυλλεκτικό πολιτιστικό προϊόν, μέσα στο οποίο ενσωματώνεται η συνεισφορά του κάθε έθνους. Οι μουσικοί των διαφόρων εθνικών ομάδων προσφέρουν το υλικό τους διαμορφώνοντας το πρώτο αμάλγαμα: αυτό επιστρέφει προς τα κάτω δίδοντας αφορμή στη γένεση νέων μουσικών εκφράσεων, οι οποίες, με τη σειρά τους, παράγουν τη μουσική έκφραση της δεύτερης γενιάς κ.ο.κ. Έτσι, κανείς ειδικά δεν είναι στην πραγματικότητα ο "ιδιοκτήτης" αυτού του μουσικού μορφώματος. Και είναι εξίσου ανώφελο να προσπαθήσουμε να κατατάξουμε αξιολογικά τη συμβολή των διαφόρων εθνοτήτων στην οθωμανική μουσική: η μουσική ανήκει σε όλους όσοι την υπηρέτησαν.

Ας δούμε και ένα τελευταίο παράδειγμα, από την Ελληνική Δύση αυτή τη φορά. Όπως είναι γνωστό, τα Ιόνια νησιά αποσπάστηκαν από το βυζαντινό κράτος κατά τον 12ο αιώνα, και έκτοτε έζησαν υπό δυτική κυριαρχία. Όπως έχουν δείξει ειδικοί μελετητές, οι δυτικές επιρροές είναι μεγάλες και στη μουσική, ιδιαίτερα στα αστικά κέντρα των Επτανήσων. Η Κέρχυρα, ειδικά, δεν γνώρισε ποτέ, έστω και παροδικά, τουρκική κατοχή. Έτσι, μπορεί κανείς να θεωρεί ότι είναι ένας τόπος απολύτως απαλλαγμένος από ανατολίτικες επιρροές. Στο νησί αυτό διασώζεται ώς τις μέρες μας ένα λαϊκό ψαλτικό ιδίωμα που συναντά κανείς κυρίως σε εκκλησίες χωριών, το οποίο εξακολουθεί να επιβιώνει, παρά τις τετράφωνες εναρμονίσεις εχχλησιαστιχών μελών ή τις επώνυμες λειτουργίες που έχουν γραφτεί από Επτανήσιους συνθέτες. Η ψαλτική αυτή οργανώνει το υλικό της σε οκτώ ήχους, κατά το ανάλογο της εκκλησιαστικής Οκτωηχίας. Και ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίζεται το υλικό αυτό είναι εντυπωσιακά ανάλογος με τις μορφές και τις γραμμές που ανακαλύπτουμε στα γειρόγραφα της υστεροβυζαντινής περιόδου. Σαν να πρόκειται για μουσικό απολίθωμα από την εποχή που τα Επτάνησα ξεκόπηκαν από τον Βυζαντινό κορμό. Φυσικά, επιρροές από τους κατακτητές υπάρχουν: όταν υπάρχουν πολλοί ψάλτες τραγουδούν σε τριφωνία, με μια δεύτερη φωνή εξαρτώμενη από την πρώτη και μια τρίτη που είναι, στην ουσία, ευκίνητος ισοκράτης· κάτι ανάλογο προς τους μπάσους της παραδοσιακής μουσικής της κάτω Ιταλίας και της Κορσικής. Ο βασικός πυρήνας όμως της ψαλτικής αυτής, η τροπική δομή δηλαδή των μελωδιών της κύριας φωνής, δεν έχει αλλοιωθεί σχεδόν καθόλου από τα βυζαντινά χρόνια, παρά την πολιτιστική πίεση από τους δυτικούς κυρίαργους τους νησιού. 111

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στους βυζαντινούς ήχους. Θα κλείσουμε το κεφάλαιο με λίγα λόγια για τις χρόες, που είναι χαρακτηριστικό των όσων είπαμε στα προηγούμενα. Ο Χρύσανθος στο Θεωρητικόν του, 112 ονομάζει χρόα την ιδιαίτερη διαίρεση των τετραχόρδων, όπως και οι αρχαίοι. 113 Αφορμώμενος δε από τις 6 βασικές χρόες της αρχαίας μουσικής, παράγει, με μια μεγάλη ποικλία επεμβάσεων στη βασική διατονική κλίμακα Πα-Πα΄, 720 συνολικά διαφορετικές χρόες (ή διαφορετικές κλίμακες). Και μάλιστα, αντιστοιχίζει τις βασικές απ' αυτές με τα αντίστοιχα "οθωμανικά μακάμια", παραθέτοντας τα ονόματά τους. 114

^{111.} Βλ. Μ. Μαυροειδής, "Η κερκυραϊκή εκκλησιαστική μουσική: Μια χαρακτηριστική περίπτωση λαϊκής οκταήχου", στο Συνέδριο Ιστορίας της Επανησιακής Μουσικής, Κεφαλλονιά, Οκτώβριος 1995 (υπό έκδοση).

^{112.} Βλ. Χρύσανθος, Θεωρητικόν, παρ. 265-277, σ. 117 κ.ε.

^{113.} Βλ. Κλεωνίδης, Εισαγωγή Αρμονική, 7.

^{114.} Βλ. Χούσανθος, ό.π., παρ. 272-274.





Θεωρεί δε νόμιμο να χρησιμοποιούν οι εκκλησιαστικοί μουσικοί τις κλίμακες αυτές για τις συνθέσεις τους, υπό τον όρο ότι είναι σε θέση να δείξουν ότι προγενέστεροι μελωδοί έγραψαν μέλη στις κλίμακες αυτές. ¹¹⁵ Το τελευταίο αυτό, προφανώς για να αποφευχθεί ο "εξοθωμανισμός" της εκκλησιαστικής μελοποιίας.

Η προσέγγιση του Χρυσάνθου είναι αρκετά περιπλεγμένη, καθώς προτείνει ένα τεράστιο πλήθος από κλίμακες-συστήματα διαστημάτων, των οποίων η ακρίβεια μπορεί να έχει μόνο θεωρητική σημασία. Στην πραγματικότητα, θίγει το θέμα των παροδικών συμπεριφορών του εκκλησιαστικού μέλους, τις οποίες ανάγει σε μόνιμες κλίμακες, ακριβώς όπως, πάνω από ένα αιώνα αργότερα, και ο Σίμων Καράς. Όπως φάνηκε όμως από τα μεταγενέστερα θεωρητικά, στη μουσική πράξη τρία ιδιώματα μόνο εμφανίζονταν αρκετά συχνά ώστε να αξίζουν ιδιαίτερη επισήμανση και ειδικό σύμβολο. Τα ιδιώματα αυτά παραδίδει και ο Χρύσανθος ως φθορές, 116 και τα περιγράφει αναλυτικά λίγα χρόνια αργότερα (1859) ο Κυριακός Φιλοξένης στο Θεωρητικό Στοιχειώδες. 117 Ο Φιλοξένης τα ονομάζει με το αντίστοιχο αραβοπερσικό όνομα του μακάμ στο οποίο αντιστοιχούν, και τα σημαίνει με τη χρήση των τριών συμβόλων που έχει εισαγάγει ο Χρύσανθος στο Θεωρητικό του, τα ακόλουθα:

 \mathscr{L} για το μακάμ Μουστάαρ, \rightarrow Η για το μακάμ Χιγισάρ (=Χισάρ), και \mathscr{L} για το μακάμ Νισαπούρ (=Νισαμπούρ). Όπως δε και ο Χρύσανθος, συγκαταλέγει τη μεν \mathscr{L} στις χρωματικές φθορές, τις δε \rightarrow Η και \mathscr{L} στις εναρμόνιες μαζί και με τη μόνιμη ύφεση γιαι τη μόνιμη δίεση δ, που είδαμε στα περί σκληρών διατονικών ήχων. Τα ίδια ακριβώς αναφέρει και ο Θεόδωρος Φωκαεύς στην Κρηπίδα του, 118 που εκδίδεται λίγα χρόνια αργότερα (1864), χωρίς όμως να αναφέρει την αραβοπερσική ορολογία.

Η Πατοιαρχική Επιτροπή, στη Στοιχειώδη Διδασκαλία του 1888, επαναφέρει τον όρο του Χρυσάνθου, και δίδει στα σύμβολα και ονόματα, χρησιμοποιώντας παράλληλα και τους αραβοπερσικούς όρους: 19

"... Έπτὸς τῶν φθορῶν ὑπάρχουσι τρία ἔτερα σημεῖα καλούμενα χρόαι ἔτινά εἰσι τὰ ἐξῆς: Ἡ Σπάθη → (χισάρ) ὁ Ζυγὸς & (μουστάαρ) καὶ τὸ Κλιτὸν & (νισαμπούρ)..." Προφανώς, η Επιτροπή επινοεί τα ονόματα αυτά από το σχήμα των σημαδιών, για να αποδεσμευτεί η θεωρία της βυζαντινής μουσικής από τους ανατολικούς όρους. Αυτοί είναι ώς σήμερα οι όροι που χρησιμοποιούνται για τη δήλωση των σημείων αυτών. 120 Από τους νεότερους θεωρητικούς, ο Σίμων Καράς απορρίπτει τις ονομασίες που προτείνει η Επιτροπή και ορίζει ιδιαίτερους ήχους της βυζαντινής μουσικής, αντιστοίχους των Χισάρ, Μουστάαρ και Νισαμπούρ.

Ας δούμε τώρα τι ενέργεια έχουν αυτά τα σημάδια, σύμφωνα με τους διάφορους θεωρητικούς, ξεκινώντας από τους πιο παλιούς:

^{115.} Βλ. Χρύσανθος, ό.π., παρ. 277.

^{116.} Βλ. Χρύσανθος, ό.π., παρ. 380-382.

^{117.} Βλ. Κ. Φιλοξένης, Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής, Κων/πολη 1859, κεφ. Στ΄, παρ. 280-283, σ. 183 κ.ε. 118. Βλ. Θ. Φωκαεύς, Κρηπίς του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής, Αθήνα 1902, σ. 64-65.

^{119.} Βλ. Πατριαρχική Επιτροπή, Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής, Κων/πολη 1888, κεφ. IΣΤ΄, παρ. 122, σ. 62-63.

^{120.} Ποβλ. π.χ. Ι.Δ. Μαργαζιώτης, Θεωρητικόν Βυζαντινής Εχκλησιαστικής Μουσικής, Αθήνα 1958, σ. 58, και Σ. Καψάσκης, Μικρόν θεωρητικόν της βυζαντινής μουσικής, Αθήνα 1946, σ. 35-36, όπου χαρακτηρίζονται όχι ως χρόες αλλά ως "διαβατικαί φθοραί", προφανώς για να δηλωθεί η παροδικότητα της επενέργειάς τους.

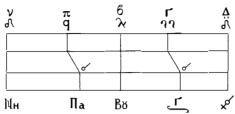




(1) \$\delta\$

Χούσανθος 121

Η φθορά τοποθετείται συνήθως στο Δ ι και απαιτεί έλξη του Γ α προς το Δ ι και του Γ α προς το Bou;



Επισημαίνεται δε ότι ανάλογες αλλοιώσεις απαιτεί η φθορά αυτή σε οποιονδήποτε φθόγγο και αν τοποθετηθεί. Ωστόσο, δεν προσδιορίζεται το ακριβές μέγεθος των διέσεων αυτών. Αποφεύγει επίσης να προσδιορίσει μαρτυρικό σημάδι για το Πα.

Κυριαχός Φιλοξένης 122

Αυτός προσδιορίζει το Μουστάαρ ως χρωματικό ιδίωμα ανάλογο του Νενανώ (βλ. παρ. 5.5), και δίδει το ακόλουθο διάγραμμα στην έκταση της οκτάβας:

		o*		o*				
	17	4	16	3	12	9	7	
γ λ		π 6		r 4	۵ ,وح	х q	ズ ソ え ?	ر ر

Θεόδωρος Φωκαεύς 123

Και αυτός την ονομάζει χρωματική φθορά, συσχετίζει το αποτέλεσμα που επιφέρει με τον Νενανώ, και παραδίδει μία κλίμακα αντίστοιχη αυτής του Φιλοξένους, αλλά με κάπως διαφορετικά διαστήματα και χωρίς μαρτυρία του Πα:

		0						
	16	5	16	3	12	9	7	
γ γ		6 %			/	ĸ F	な。 え	ง ว่า

Παρατηρούμε μια κάποια ομαλοποίηση των διαστημάτων σε σχέση με τον Φιλοξένη.

Πατοιαοχική Επιτοοπή 124

Η Επιτροπή εισάγει τον όρο "Ζυγός" για το Μουστάαρ και εντοπίζει την ενέργειά του στην έκταση του υποκείμενου τετραχόρδου, κατά το διάγραμμα (παρατίθεται χωρίς μαρτυρικά σημεία):

				×ď
	18	4	16	4
Ин		Па Въ		Fa 111

^{121.} Βλ. Χρύσανθος, Θεωρητικόν, παρ. 380, σ. 170.

^{122.} Βλ. Κ. Φιλοξένης, Θεωρητικόν Στοιχειώδες, παρ. 280.

^{123.} Βλ. Θ. Φωκαεύς, Κρηπίς, σ. 64-66.

^{124.} Βλ. Πατριαρχική Επιτροπή, Στοιχειώδης Διδασκαλία, παρ. 122, σ. 62-63.





Σ. Καψάσχης 125

Ο Καψάσκης ονομάζει τα σημεία αυτά "διαβατικαί φθοραί", παραθέτοντας τόσο τα ονόματα της Επιτροπή όσο και τις αραβοπερσικές ονομασίες. Για τον Ζυγό ή Μουστάαρ, παραδίδει την ακόλουθη κλίμακα (χωρίς μαρτυρικά σημάδια):

					×ď			
	18	6	12	6	12	12	6	
ν		π	6	۲	Δ	x	Z	ν

παρατηρώντας ότι η ενέργειά του εκτείνεται σε ένα τετράχορδο.

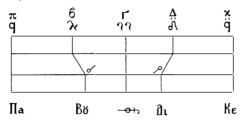
Ι.Δ. Μαργαζιώτης 126

Ο Μαργαζιώτης παραλείπει τις αραβοπερσικές αντιστοιχίες, ελαχιστοποιεί την περιγραφή του, περιοριζόμενος στις βαθμίδες που μεταβάλλονται, και δίδει το αποτέλεσμα σε πεντάγραμμο. Για τον Ζυγό:



χούσανθος¹²⁷

Το σημάδι μπορεί να τοποθετηθεί σε διάφορες νότες, και απαιτεί έλξη και της υποκείμενης και της υπερκείμενης βαθμίδας προς αυτήν που φέρει τη φθορά. Ο ίδιος τη θεωρεί τοποθετημένη στο Γ α:



Το υποκείμενο του Γα διάστημα ο Χούσανθος το ορίζει ως τεταρτημόριο του Μείζονος τόνου. Έτσι η χρόα αυτή περνάει στους μεταγενεστέρους ως φθορά εναρμόνια. Επισημαίνει, ωστόσο, ότι η ενέργεια του σημαδιού δίδει "...μελωδίαν καὶ ποιότηταν τοῦ νεανές...", δηλαδή πρόκειται για ιδίωμα συγγενές προς τον \mathbf{B}' χρωματικό ήχο.

^{125.} Βλ. Σ. Καψάσκης, Μικρόν Θεωρητικόν, σ. 35-36.

^{126.} Βλ. Ι.Δ. Μαργαζίωτης, Θεωρητικόν, σ. 58.

^{127.} Βλ. Χρύσανθος, ό.π., παρ. 381, σ. 170-171.

ΟΙ ΗΧΟΙ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ





Κυριακός Φιλοξένης 128

Και αυτός εντοπίζει τη συγγένεια του Χισάφ με τον Νέανες, τοποθετεί το σύμβολο στο Κε και παραθέτει την ακόλουθη κλίμακα:

				o* -ot , *o		
	9	7	21	3 4	12	12
π q	წ ჯ	ئر ل		Δ x %	ν΄ ,	π΄ q

Θεόδωρος Φωκαεύς 129

Η ενέργεια της φθοράς κατά τον Φωκαέα περιορίζεται στη γειτονιά του φθόγγου όπου τοποθετείται:

						_	ررد				
	9	7		21		3	5		11	12	2
π q	6	o \ ∕	11 L		Δ	, (x F	Z. 77	7	y' !1	π q

Ας παρατηρήσουμε τη χρήση διατονικής μαρτυρίας για το Kε. Ο Φωκαεύς δεν συσχετίζει τη φθορά αυτή με τον B΄ χρωματικό ήχο.

Πατριαρχική Επιτροπή 130

Η επιτροπή εισάγει τον όρο "Σπάθη" για το Χισάρ και, όπως και ο Φωκαεύς, εντοπίζει την ενέργειά του στους δύο γειτονικούς φθόγγους, τους οποίους απαιτεί να έλκονται σε διαστήματα μεγέθους τριτημόριου:

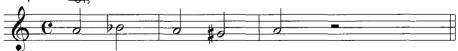
Σ. Καψάσκης 131

Και τη Σπάθη ή Χισάς, ο Καψάσκης την τοποθετεί στο Κε και εντοπίζει την ενέργειά της στους δύο γειτονικούς φθόγγους, όπως και η Πατριαρχική Επιτροπή. Μόνο που τα διαστήματα τώρα είναι ημιτόνια, καθώς ο Καψάσκης δεν αναγνωρίζει εναρμόνιο γένος παρά μόνο σκληρό διατονικό: 132

						-0 h						
	12		12		6	18		6	(5	12	
ν		π		6	Г	-	Δ	.	x	Z		ν

I. Δ. Μαργαζιώτης 133

Και πάλι, σε πεντάγραμμο, περιοριζόμενος στις ελκόμενες δύο γειτονικές νότες, για τη Σπάθη:



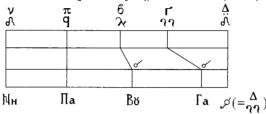
- 128. Βλ. Κ. Φιλοξένης, ό.π., παρ. 281, σ. 183-184.
- 129. Βλ. Θ. Φωκαεύς, ό.π., σ. 64-66.
- 130. Βλ. Πατριαρχική Επιτροπή, ό.π., παρ. 122, σ. 62-63.
- 131. Βλ. Σ. Καψάσκης, ό.π., σ. 35-36.
- 132. Βλ. Σ. Καψάσκης, ό.π., σ. 32.
- 133. Βλ. Ι.Δ. Μαργαζιώτης, ό.π., σ. 58.





Χούσανθος 134

Η φθορά αυτή τοποθετείται πάνω στο Δ ι και επιφέρει έλξη προς το Δ ι των Γ α και Βου, έτσι ώστε το διάστημα Γ α- Δ ι να γίνει τεταρτημόριο του τόνου και το Βου- Γ α, τόνος. Πρόκειται δηλαδή για μια εκδοχή Γ ΄ ήχου, με χρήση του εναρμόνιου βήματος Γ α- Δ ι. Γ ι' αυτό και ο Χρύσανθος σημειώνει το Δ ι με το μαρτυρικό σημάδι του Γ α:



Πάνω από το Δ ι, κατά τον Χρύσανθο, επαναλαμβάνεται η ίδια σειρά τόνου (Δ ι-Κε) και τεταρτημορίου (Κε-Ζω΄).

Κυριακός Φιλοξένης 135

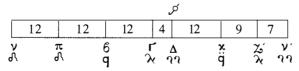
Η φθορά αυτή φέρεται να έχει παρόμοια ποιότητα με τον Γ΄ ήχο: "... και φέρει ποιότητα Νανά...". Για το "Νισαπούρ", ο Φιλοξένης παραδίδει την κλίμακα:

				ox		σ	* .	ø						
	12		14		11		3		12		9		7	
γ γ		π		6 q		7	ر د ر	Δ ??		ķ		χ. λ	<u>;</u>	ν΄ 11

Πρόκειται προφανώς για μετάθεση Γ΄ ήχου επί του Δι.

Θεόδωφος Φωκαεύς 136

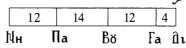
Και αυτός συσχετίζει το Νισαμπούρ με τον Γ΄ ήχο, και τον περιγράφει ως εξής:



Πρόκειται για κλίμακα Γ´ ήχου, κατά μετάθεση επί του $\Delta \iota.$

Πατοιαοχική Επιτοοπή¹³⁷

"Κλιτόν" κατά την επιτροπή, το Νισαμπούρ έχει ενέργεια επί του υποκείμενου πενταχόρδου:



^{134.} Βλ. Χούσανθος, ό.π., παρ. 382, σ. 171.

^{135.} Βλ. Κ. Φιλοξένης, ό.π., παρ. 282, σ. 184.

^{136.} Βλ. Θ. Φωμαεύς, ό.π., σ. 64-66.

^{137.} Πατριαρχική Επιτροπή, ό.π., παρ. 122, σ. 62-63.

ΟΙ ΗΧΟΙ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ





Σ . Καψάσκης ¹³⁸

Για το Κλιτόν ή Νισαμπούρ, παραδίδει την εξής κλίμακα:

					ø			
	12	18	6	6	12	12	6	
ν	π		6	٢.	Δ	x	Z	ν

Ι.Δ. Μαργαζιώτης 139

Και πάλι, σε πεντάγραμμο, περιοριζόμενος στις ελκόμενες δύο υποκείμενες νότες, για το Κλιτόν:



Αν συνοψίσουμε τις παραπάνω απόψεις, θα βρούμε ομοφωνία ως προς τις θιγόμενες βαθμίδες από την επιβολή της φθοράς, όχι όμως ως προς τα μεγέθη των δημιουργούμενων διαστημάτων. Το δεύτερο ήταν αναμενόμενο, αφού δεν υπάρχει ομοφωνία ως προς τα διαστήματα. Αυτό όμως που εντυπωσιάζει περισσότερο είναι το γεγονός ότι απουσιάζει η εναία άποψη για τους ήχους της βυζαντινής μουσικής με τους οποίους σχετίζονται τα ιδιώματα αυτά. Το Μουστάαρ π.χ., οι τρεις παλαιότεροι από τους θεωρητικούς το συσχετίζουν με τον Νενανώ, παρατηρώντας τη δημιουργία δομής χρωματικού τετραχόρδου πάνω στο Πα. Αλλά, η λειτουργία του Νενανώ στηρίζεται στη σταθερή προβολή των άκρων του τετραχόρδου Πα-Δι· κάτι που για να συμβεί, θα πρέπει να έλκεται το Βου προς το Πα και όχι αντίθετα. Οι Καψάσκης και Μαργαζιώτης, αντίθετα, δεν αναγνωρίζουν καν χρωματικό διάστημα μεταξύ Βου και Γα. Ο δε τελευταίος δείχνει με την περιγραφή του ότι το ιδίωμα αυτό κινείται περί το Βου, κάτι που αποκλείει συμπεριφορά Νενανώ.

Οι δύο πρώτοι, εξάλλου, αναφερόμενοι στο Χισάρ αντιλαμβάνονται ποιότητα Β΄ χρωματικού ήχου. Οι υπόλοιποι δηλώνουν μόνο την έλξη των γειτονικών φθόγγων προς τη νότα που φέρει το σύμβολο, αποσιωπώντας την αυτονόητη δημιουργία χρωματικών διαστημάτων.

Το Νισαμπούο περιγράφεται από όλους τους παλαιούς, μέχρι και της Πατριαρχικής Επιτροπής, ως Γ' ήχος σε μετάθεση πάνω στο Δ ι. Οι μεταγενέστεροι δύο απαιτούν επιπλέον την όξυνση του Βου, έτσι που το διάστημα Βου- Δ ι να γίνεται τόνος.

Πολλή σύγχυση λοιπόν για τα ιδιώματα αυτά που παρεισφρύουν, κατά τρόπο συστηματικό όπως φαίνεται, στη μελοποιία τουλάχιστον από τον προηγούμενο αιώνα. Πρόκειται μήπως για επιρροές από την ισλαμική κοσμική μουσική που δεν καταφέρνουν οι μελωδοί να διαχειριστούν σωστά και να αφομοιώσουν; Είναι πολύ διαφωτιστικά αυτά που παραθέτει στα αντίστοιχα μακάμ ο Κηλτζανίδης.

^{138.} Βλ. Σ. Καψάσκης, ό.π., σ. 35-36.

^{139.} Βλ. Ι.Δ. Μαργαζιώτης, ό.π., σ. 58.





Για το Μουστάαρ γράφει: 140 "Το Μουσταχάρ παράγεται από του Σεγκιάχ (=Mi) και άρχεται από του Νεβά (Sol)... καταβαίνει εις το Ραστ...καταλήγει εις το Σεγκιάχ." Το μακάμ Μουστάαρ λοιπόν κινείται γύρω τις βασικές βαθμίδες Νη-Βου-Δι με κατάληξη το Βου. Συμπεριφορά γνωστή από τον Λέγετο ήχο.

Για το Χισάρ αναφέρει: 141 "Το Χησάρ άρχεται εκ του Χουσεϊνί (La) και δια του Νυμ Χησάρ (Sol \sharp) ανιόν Χουσεϊνί (La), Εβίτζ (Si) ...Μουχαγιέρ (Re´)...κατιόν καταλήγει στο Διουγκιάχ (Re)...".

Περιγράφει δηλαδή έναν ήχο αντίστοιχο προς τον Πλ. του Δ΄ σκληρό χρωματικό, που εξετάσαμε στα προηγούμενα, τοποθετημένο όμως πάνω στο Πα. Με τον τρόπο αυτό, και σε αντίθεση με όλους τους άλλους θεωρητικούς, δεν προβλέπει την ύφεση του $Z\omega'$ προς το Kε. Η περιγραφή του ωστόσο είναι αντιφατική, καθώς, λίγο πιο κάτω, 142 περιγράφει το Χισάρ ως εξής: "Το Χησάρ παράγεται από Χουσεϊνί (La)· είναι ήχος Πλ. Α΄, άρχεται από του Χουσεϊνί (La)· και δια του Νυμ Χησάρ (Sol #) αναβαίνει Χουσεϊνί, Νυμ Ατζέμ (Si $^{\rm l}$) κ.ο.κ." Παραγνωρίζεται δηλαδή η χρωματική του υπόσταση και ταυτίζεται με παρακλάδι του Πλ. Α΄ τετραφώνου.

Για το Νισαμπούο, τέλος, γράφει 143 ότι παράγεται εκ του Νεβά (SoI), ότι είναι ήχος Δ' , ότι έχει Γα \sharp και Βου φυσικό, και καταλήγει στο Νεβά. Και, ως προς τις βαθμίδες που θίγονται, συμφωνεί με τους παλαιοτέρους και τους συγχρόνους του. Διαφέρει από όλους αυτούς όμως, υποδεικνύοντας τον ήχο ως Τέταρτο.

Όλες οι παραπάνω απόψεις συνοψίζονται κατά κάποιο επαρκή τρόπο στις απόψεις του Σίμωνα Καρά για τις τρεις φθορές ή χρόες αυτές. Για μεν το Μουστάαρ, 144 ο Καράς προτείνει τη μαρτυρία 7 Ηχος χ^{7} τος Βυ $_{x}$ 7 , για μια χρωματική παραλλαγή του Λεγέτου ήχου, που αξιοποιεί το ακόλουθο πεντάχορδο:

	16		6	14		6	
γ,		η) بر _ه	 o	٦	ر ر	Δ xo

ενώ η υπόλοιπή του κλίμακα μένει η ίδια με του διατονικού Λεγέτου.

Για δε το Χισάρ, προτείνει ακριβώς τη μετάθεση του Πλ. Δ΄ του σκληρού χρώματος στο Πα, με σύζευξη στην κορυφή του πενταχόρδου, διαδοχικού σκληρού χρωματικού τετραχόρδου. 145 Επινοεί δε και ειδικό σημάδι, τη "συναφή" ματ' αντιστοιχία προς τη Σπάθη, που τη θεωρεί ίδιο των μαλακών χρωμάτων, 146 προκειμένου να δηλώσει την σύζευξη σκληρών χρωματικών τετραχόρδων. Η μαρτυρία που προτείνει είναι η 7 Ηχος $\frac{1}{2}$ Πα 6 , που αντιστοιχεί στην εξής κλίμακα:

	V				
12	5,5	18	6,5 5,5	18	6,5
π / _	6 r		A X X		ν΄ π΄

140. Βλ. Π. Κηλτζανίδης. Μεθοδική Διδασκαλία, σ. 78.

141. Bλ. Π. Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 109.

142. Βλ. ό.π., σ. 112.

143. Βλ. ό.π., σ. 91.

144. Βλ. Σ.Ι. Καράς, ό.π., Θεωρητικόν Β΄, σ. 146.

145. Ό.π., σ. 145.

146. Βλ. ό.π., σ. 144.

ΟΙ ΗΧΟΙ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ





Όπως βλέπουμε, στην περίπτωση του Χισάρ ο Καράς διαφοροποιείται από όλους τους προγενεστέρους, οι οποίοι θεωρούν διατονικά τα διαστήματα πάνω από τη Σπάθη, καθώς αυτός θεμελιώνει χρωματική δομή.

 Ω ς προς το Nισαμπούρ, τέλος, συμφωνεί με τους παλαιούς, ότι δεν πρόκειται παρά περί Γ ΄ ήχου θεμελιωμένου στο Δ ι.

Αν δούμε όλα τα παραπάνω φαινόμενα από την οπτική μιας παροδικής συμπεριφοράς, ίσως μπορέσουμε να εξηγήσουμε την παρουσία τους στη βυζαντινή μουσική. Αν π.χ. παρακολουθήσουμε μια ανιούσα κίνηση σε Πλ. του Δ΄ ή Λέγετο, αυτή συνήθως χαρακτηρίζεται από έλξεις του Πα προς τον Βου και του Γα προς το Δι. Αν, πάλι, έχουμε κίνηση του μέλους γύρω από μια βαθμίδα, είναι συνηθισμένο να τραβά αυτή τις γειτονικές της· π.χ. κίνηση μέλους Α΄ τετραφώνου γύρω από το Κε, κάνει το Ζω ύφεση και το Δι δίεση. Ακόμη, αν μια φράση του Γ΄ ήχου κατεβαίνει κάτω από τη βάση και ανεβαίνει προς αυτή, είναι τυπικό ίδιο του ήχου να έλκει διαδοχικά τις υποκείμενες βαθμίδες. Παρόμοια παροδικά φαινόμενα είναι συνηθέστατα στη βυζαντινή μουσική.

Όπως είπαμε όμως στα προηγούμενα, στη μουσική των Ανατολιτών πολλές τροπικές δομές χαρακτηρίζονται από αξιοποίηση τέτοιων συμπεριφορών ως παγιωμένων στοιχείων. Με άλλα λόγια, το Μουστάαρ θα μπορούσε να είναι ο Λέγετος στον οποίο οι βαθμίδες έχουν αντικατασταθεί από τις ανιούσες έλξεις τους· έτσι που να λειτουργούν όμοια και σε κατάβαση:



Μουστάας

Το ίδιο θα μπορούσε να συμβαίνει με τις έλξεις γύρω από το Κε, και αυτό να δίδει γένεση στο μακάμ Χισάρ. Όσο για το Νισαμπούρ, αν δεν είναι παρά Τρίτος ήχος με μετάθεση της βάσης του, το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του στην πράξη θα πρέπει να είναι οι έλξεις των υποκείμενων βαθμίδων προς το Δι. Κάτι που δικαιολογεί και την περιγραφή του από τους Καψάσκη και Μαργαζιώτη με τις διαδοχικές έλξεις $\text{Bou} \to \text{Γα} \to \text{Δι}$ (βλ. παραπάνω).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΥ





Αν όλα αυτά έχουν έτσι, τότε οι λεγόμενες χρόες αποτελούν παράδειγμα αμοιβαίας επιρροής μεταξύ των ήχων και των μακάμ. Όσο για τη θεωρητική αντιμετώπιση του φαινομένου, οι εκκλησιαστικοί μουσικοί εντοπίζουν στα μέλη τη διάθεση μετάβασης από τις παροδικές συμπεριφορές προς τις μόνιμες. Και τις απομονώνουν από το υπόλοιπο σώμα των ήχων, σημειώνοντάς τες με ειδικές ονομασίες αλλά και με το ανατολικό όνομά τους. Ίσως αυτό να αποτελεί προσπάθεια επισήμανσης ενός "επείσακτου" ιδιώματος και, άρα, τακτική διαφύλαξης του παραδεδομένου ύφους της μουσικής της Εκκλησίας.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ V

Τα μακάμ των Αράβων και των Τούρκων

V.1. Γενικά

Θα ήταν δυνατόν να παραθέσει κανείς σε δύο διαφορετικά κεφάλαια τις αραβικές και τουρκικές τροπικές επιλογές. Σε μια τέτοια περίπτωση, όμως, θα αναγκαζόταν να επαναλάβει πολλά όμοια πράγματα αρκετές φορές. Αυτό που συμβαίνει στην πραγματικότητα, όπως παρατηρεί και ο Rauf Yehta Bey στη δεκαετία του '20, είναι ότι το σύστημα της αραβικής μουσικής δεν είναι παρά μία από τις δυνατές εκδοχές του συστήματος το οποίο ο παραπάνω μελετητής ονομάζει "σύστημα της ανατολικής μουσικής". ¹ Και του ίδιου ακριβώς συστήματος εκδοχή είναι και η μουσική των σύγχρονων Τούρκων.

Για τον λόγο αυτό, προτίμησα να παρουσιάσω τα τροπικά συστήματα αραβικής και τουρκικής μουσικής μαζί. Με αυτό τον τρόπο εντοπίζονται οι ομοιότητες, ενώ προβάλλονται, όπου υπάρχουν, οι διαφορές, οι οποίες και συνιστούν την ιδιαιτερότητα της μιας μουσικής έναντι της άλλης. Σε όλες τις περιπτώσεις, και στο μέτρο του δυνατού, προσδιορίζεται το αντίστοιχο του κάθε μακάμ στον χώρο της βυζαντινής μουσικής —ο αντίστοιχος δηλαδή ήχος ή το αντίστοιχο ιδίωμα.

Μεγάλο πρόβλημα υπήρξε η επιλογή των μακάμ που εξετάζονται στο κεφάλαιο αυτό. Το τροπικό σύστημα της ισλαμικής Ανατολής πάσχει από μια πληθωρική σε μέγεθος ορολογία η οποία, επιπλέον, χαρακτηρίζεται και από εγγενείς αντινομίες: χρησιμοποιούνται παρόμοιοι όροι για διαφορετικά τροπικά σχήματα, παρόμοια τροπικά σχήματα φέρονται με διαφορετικά ονόματα από τόπο σε τόπο κ.ο.κ. Το φαινόμενο ενισχύεται απότην τάση των σύγχρονων θεωρητικών να υπερπροσδιορίζουν το σώμα των μακάμ, να ανάγουν δηλαδή κάθε απόκλιση από μια δεδομένη τροπική συμπεριφορά σε ιδιαίτερο μακάμ: για κάποιο λόγο που δεν είναι σαφής, το πλήθος των διαφορετικών τροπικών σχημάτων που χρησιμοποιεί το κάθε μουσικό σύστημα λειτουργεί ως επιχείρημα αποδεικτικό της ανωτερότητας του συγκεκριμένου μουσικού συστήματος έναντι των άλλων.

Φυσικά, η ποικιλία των εν χρήσει τροπικών σχημάτων αποτελεί ένδειξη ενός συστήματος που απαιτεί περισσότερες τροπικές αποχρώσεις στη μουσική πραγμάτωση, άρα, σε τελική ανάλυση, μιας μουσικής με αναμενόμενο μελωδικό πλούτο. Ωστόσο, εδώ υπάρχει πάντα ο κίνδυνος να παραβλέψει κανείς το πλήθος των τροπικών μεταπτώσεων που πραγματοποιούνται στην εξέλιξη μιας σύνθεσης χωρίς να δηλώνονται ιδιαίτερα. Κάτι που συμβαίνει κατά κανόνα στις μεγάλες συνθέσεις της βυζαντινής μουσικής, οι οποίες φέρονται υπό τον προσδιορισμό ενός και μόνου συγκεκριμένου ήχου. Αλλά, όχι μόνο εκεί: αρκεί να εξετάσει κανείς την οποιαδήποτε σύνθεση έντεχνης

^{1.} Bλ. R. Yehta Bey, "La musique turque", Encyclopedie de la Musique (ιδρ. A. Lavignac), μέρος Ι, τόμ. 5, Παρίσι 1922, σ. 2952.





τουρκικής ή αραβικής μουσικής, για να διαπιστώσει ότι, υπό τον γενικό προσδιορισμό ενός συγκεκριμένου μακάμ, φέρεται μια σύνθεση η οποία αξιοποιεί παροδικά και άλλες συγγενείς τροπικές δομές. Έτσι, ο απόλυτος αριθμός των διαφορετικών μακάμ που χρησιμοποιεί η μουσική του ενός ή του άλλου λαού, δεν συνιστά καθαυτόν επιχείρημα υπέρ ή κατά της μουσικής αυτής. Όσον αφορά δε τη σύγκριση ανατολικής και δυτικής μουσικής, επιχειρηματολογίες υπέρ της ανωτερότητας της πρώτης, οι οποίες βασίζονται στην "τροπική φτώχεια" της δεύτερης, είναι απλώς φαιδρές και δεν χρήζουν εξέτασης.

Το σώμα λοιπόν των παραδιδόμενων μακάμ από τους έγκυρους θεωρητικούς της ανατολικής μουσικής είναι τεράστιο. Στους πίνακες π.χ. του Παραρτήματος Ι, περιλαμβάνονται περισσότερα από 270 μακάμ, από το σώμα των οποίων έχουν εξαιρεθεί τα περισσότερα από τα ιδιαίτερα μακάμ του Magreb, δηλαδή των αραβικών χωρών της Βορειοδυτικής Αφρικής. Στους πίνακες αυτούς έχουν ενσωματωθεί τα κυριότερα αναφερόμενα μακάμ από τους εξής συγγραφείς (βλ. και βιβλιογραφία):

Για την αραβική μουσική

- Rodolfo D' Erlanger (αρ. 1)
- Salah el Mahdi (αg. 2)
- Habib Hassan Touma (αρ. 3)
- Mahmud Guettat (αg. 4)
- Simon Jargy (αρ. 5)

Για την τουρχική μουσική

- Ismail Hakki Özkan (αρ. 7)
- Rauf Yehta Bey (αρ. 8)
- Ekrem Karadeniz (αρ. 9)
- Suphi Ezgi (αρ. 10)

Επιπλέον έχουν χρησιμοποιηθεί τα περιλαμβανόμενα σε δύο μεθόδους διδασκαλίας μουσικού οργάνου. Για την αραβική μουσική, η μέθοδος Η κληρονομιά του Ud των Abdel Menahem Arafa και Safar Ali (αρ. 6), και για την τουρκική μουσική, η Μέθοδος για Ούτι του Mutlu Torun (αρ. 11). Οι μέθοδοι αυτές επιλέχθηκαν γιατί κρίθηκε ότι δίδουν, σε σχέση με τις υπόλοιπες, μια ικανοποιητική εικόνα των τροπικών αναγκών της μουσικής πράξης –των μακάμ δηλαδή που χρησιμοποιούν συνήθως οι μουσικοί

Πουκειμένου να γίνει η επιλογή των προς παρουσίαση μακάμ, από τους παραπάνω αναφερομένους επιλέχθηκαν ως θεωρητικοί αναφοράς οι Rodolfo D'Erlanger, Salah el Mahdi και Habib Hassan Touma για την αραβική μουσική, και οι Ismail Hakki Özkan, Rauf Yehta Bey και Ekrem Karadeniz για την τουρκική μουσική. Επιλέχθηκε να παρουσιαστούν τα μακάμ τα οποία πληρούν ένα από τα ακόλουθα κριτήρια:

- περιλαμβάνονται στην περιγραφή και των τριών θεωρητικών είτε της αραβικής είτε της τουρκικής μουσικής (άρα αποτελούν σημαντική ιδιαιτερότητα της αραβικής ή της τουρκικής μουσικής αντίστοιχα), είτε

ΤΑ ΜΑΚΑΜ ΤΩΝ ΑΡΑΒΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ





- περιλαμβάνονται στην περιγραφή τουλάχιστον δύο θεωρητικών και της αραβικής και της τουρκικής μουσικής συγχρόνως (άρα, αποτελούν ευρύτερο τόπο της μουσικής της Ανατολικής Μεσογείου).

Στην περιγραφή των δομών, πάντως, έλαβα υπόψη και τις διαφοροποιήσεις, όπου υπάρχουν, τις οποίες προτείνουν και οι υπόλοιποι συγγραφείς. Εξάλλου, σε αρκετές περιπτώσεις επιστρατεύθηκε το τεράστιο σώμα έντεχνων συνθέσεων στα διάφορα μακάμ, από τη μορφολογία των οποίων προσπάθησα να διαλευκάνω ορισμένα στοιχεία τροπικής συμπεριφοράς που δεν ξεκαθαρίζονται με ακρίβεια στις θεωρητικές διαπραγματεύσεις.

Στα εξεταζόμενα μαχάμ περιλήφθηκαν και τα τρία που αντιστοιχούν στις χρόες που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο (βλ. παρ. V.7), όπως και όλα όσα φέρουν το όνομα της βάσης τους, ακόμα και αν δεν πληρούσαν τους παραπάνω όρους (π.χ. μακάμ Νισαμπούρ ή μακάμ Δουγκιάχ αντίστοιχα). Έτσι, το συνολικό σώμα περιλαμβάνει 52 διακριτά μεταξύ τους τροπικά σχήματα.

Η παρουσίαση των τροπικών σχημάτων που ακολουθεί γίνεται επί τη βάσει των υπομονάδων, όπως τις ορίσαμε στο κεφ. ΙΙΙ. Τα μακάμ ομαδοποιούνται ανάλογα με τη βαθμίδα που χρησιμοποιούν ως βάση, κατά την ανιούσα λογική των βαθμίδων του αραβικού μουσικού συστήματος (βλ. Πίνακα Φθόγγων, Παράρτημα Ι).

Τα μαχάμ περιγράφονται μέσα από την κλίμαχά τους. Όπως και στην περίπτωση των Ήχων, στη συνήθη περίπτωση, η κλίμαχα αυτή διακρίνεται σε ανιούσα και κατιούσα. Θα πρέπει να διευκρινιστεί εδώ ότι οι δύο αυτοί όροι αντιστοιχούν σε διαφορετικές φάσεις της μελωδικής εξέλιξης. Η πρώτη, αναλογεί στο ξεκίνημα της μελωδίας και στην κανονική της ανάπτυξη. Η δεύτερη, αντιστοιχεί στην όδευση προς τη βάση για την κατάληξη της σύνθεσης ή του συγκεκριμένου μέρους της. Με άλλα λόγια, όσο η σύνθεση βρίσκεται σε εξέλιξη, η κλίμακα που αξιοποιείται είναι η ανιούσα. Αυτή λοιπόν είναι και η κανονική κλίμακα του μακάμ. Η κατιούσα ενεργοποιείται όταν η μελωδία αρχίζει να ετοιμάζει την επιστροφή στη βάση του τρόπου και την κατάληξη, εντελή ή τελική.

V.2. Βάση το Γεγκιάχ (🚑)

Το Γεγκιάχ είναι η βαρύτερη βάση θεμελίωσης μακάμ μόνο για την τούρκικη μουσική, δεδομένου ότι οι Άραβες ορίζουν και το κάτω Φα ως βάση (βλ. στα περί Τσαργκιάχ, παρ. V.10.1). Τα μακάμ που εξετάζονται είναι τέσσερα, κατά σειρά τα εξής:

V.2.1. Μακάμ Γεγκιάχ

Το Γεγκιάχ είναι μακάμ με χαρακτηριστική την κατιούσα του τάση. Ενώ ξεκινά κατά κανόνα από το Νεβά (=Sol μέσα στο πεντάγραμμο), καταλήγει στο Γεγκιάχ (=Sol κάτω από το πεντάγραμμο).

ΚΛΙΜΑΚΑ

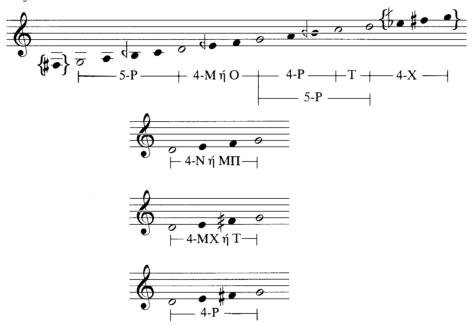
Ανιούσα

Στο Γεγκιάχ θεμελιώνεται πεντάχορδο Ράστ, που ακολουθείται από τετράχορδο Μπεγιατί (ή Ουσάκ) πάνω στο Δουγκιάχ (= Re κάτω από το πεντάγραμμο). Ακολουθείται





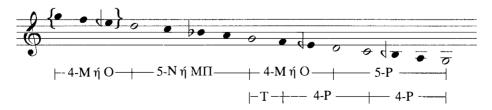
από τετράχορδο ή πεντάχορδο Paστ πάνω στο Nεβά. Δυνητικά, στο Moυχαγιέρ (=άνω Re) θεμελιώνεται τετράχορδο Xιτζάζ. Οι σημαντικότερες μεταπτώσεις στις υπομονάδες του βασικού τροπικού σχήματος πραγματοποιούνται κατά το τετράχορδο Δουγκιάχ-Neβά, το οποίο μπορεί να πάρει μαλακή δίεση στο Fa, τρεπόμενο σε Paστ ή ακόμη και σκληρή δίεση, τρεπόμενο σε Tσαργκιάχ (ή Mαχούρ). Nα σημειωθεί ακόμα η έλξη του Xουσεϊνί (La μέσα στο πεντάγραμμο) προς το Eβίτζ (Si χαμηλωμένο μέσα στο πεντάγραμμο) που πραγματοποιείται συστηματικά στις ανιούσες κινήσεις.



Κατιούσα

Στην κατιούσα κλίμακα, το τετράχορδο που θεμελιώνεται στο Μουχαγιέρ γίνεται φυσικό (Μπεγιατί), ενώ το πεντάχορδο στο Νεβά γίνεται Μπουσελίκ, με αντικατάσταση του Εβίτζ από το Ατζέμ (Si | μέσα στο πεντάγραμμο).

Η καταληκτική κίνηση αποδίδει τόσο το χρώμα Μπεγιατί από το Δουγκιάχ όσο και το χρώμα Ραστ από τη βαθμίδα Ραστ (= Do κάτω από το πεντάγραμμο), για να καταλήξει στη βάση Γεγκιάχ μέσα από τετράγορδο Ραστ (Γεγκιάχ-Ραστ).



ΤΑ ΜΑΚΑΜ ΤΩΝ ΑΡΑΒΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ





Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Στην αρχική του εξέλιξη, το μακάμ κινείται σαν Ήχος Δ ΄ της παπαδικής με βάση το Δ ι (βλ. κεφ. IV, παρ. 4.2). Στις καταληκτικές κινήσεις έχει συμπεριφορά ήχου αντίφωνου του προηγουμένου, δηλαδή, θεμελιωμένου μια οκτάβα χαμηλότερα.

V.2.2. Μακάμ Σενταραμπάν

Κατιούσα είναι και του Σενταραμπάν η χαρακτηριστική κίνηση. Η κλίμακα αυτού του μακάμ συνίσταται από μια συνεχή διαδοχή χρωματικών υπομονάδων, που είναι κοινή σε Άραβες και Τούρκους. Οι διαφορές εμφανίζονται στην "ανάγνωση" του συνολικού σχήματος.

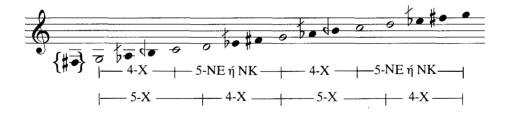
ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Στην ανιούσα κλίμακα, οι Άραβες διαβάζουν τη διαδοχή: τετράχορδο Χιτζάζ από το Γεγκιάχ / πεντάχορδο Νικρίζ από το Ραστ και πάλι τετράχορδο Χιτζάζ από το Νεβά / πεντάχορδο Νικρίζ από το Γκερντανιέ.

Η εμφάνιση του Νικρίζ αποτελεί χαρακτηριστικό ιδίωμα του μακάμ κατά τους Άραβες. Τη διαίρεση αυτή αναγνωρίζουν και οι Τούρκοι, 2 αλλά χρησιμοποιούν εναλλακτικά και τη διαδοχή:

πεντάχορδο Χιτζάζ από το Γεγκιάχ / τετράχορδο Χιτζάζ από το Δουγκιάχ και πάλι πεντάχορδο Χιτζάζ από το Νεβά / τετράχορδο Χιτζάζ από το Μουχαγιέρ.

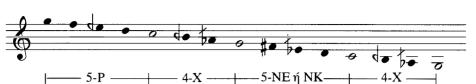


Κατιούσα

Η κατιούσα καταληκτική κλίμακα τρέπει στην κορυφή της δεύτερης οκτάβας τη χρωματική υπομονάδα σε διατονική. Έτσι, η διαδοχή γίνεται σε κατιούσα φορά: πεντάχορδο Pαστ από το Γκερντανιέ / τετράχορδο Xιτζάζ στο Nεβά, και πεντάχορδο Nικρίζ στο Pαστ / τετράχορδο Xιτζάζ στο Γεγκιάχ.

^{2.} Bλ. R. Yehta Bey, ό.π., σ. 3010 και I.H. Özkan, Türk Mûsikîsi Nazariyati ve Usülleri, Κων/πολη 1982, σ. 255.









Όπως σημειώνεται στο παραπάνω σχήμα, εναλλακτικές δυνατότητες είναι:

- (1) Στο Γκερντανιέ, πεντάχορδο Μπουσελίκ (αξιοποίηση της βαθμίδας Συνμπουλέ), και
- (2) Στο Ραστ, πεντάχορδο Ραστ ή και Μπουσελίκ (χρήση της βαθμίδας Ζιργκιουλέ)

Αντίστοιγο στη Βυζαντινή Μουσική

Στην πραγματικότητα, το Σενταραμπάν έχει, κατά μετάθεση, κλίμακα άλλου μακάμ, όπως δηλώνεται από το πρόθεμα sed. Έτσι, δεν αντιστοιχεί άμεσα σε κάποιο συγκεκριμένο ήχο της βυζαντινής μουσικής. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως Ήχος Πλ. του Β΄, κατά μετάθεση στο κάτω Δι. Κάτι σαν πλάγιος του πλαγίου του Β΄, αν το τελευταίο αυτό είχε θεωρητική υπόσταση σύμφωνη με τα της βυζαντινής Οκταηχίας.

V.2.3. Μακάμ Φεράχ Φεζά

Κατιούσα η χαρακτηριστική τάση και του Φεράχ Φεζά. Η τροπική σηματοδότηση του μακάμ είναι αρκετά παρόμοια σε Άραβες και Τούρκους.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Το χαρακτηριστικό χρώμα το δίδει η υπομονάδα Μπουσελίκ πάνω στο Γεγκιάχ. Αυτή μπορεί να είναι τετράχορδο (Άραβες), με αποτέλεσμα να προβάλλεται και το Ραστ (Do) ως κορυφή, είτε πεντάχορδο (Τούρκοι), οπότε προβάλλεται ως κορυφή το Δουγκιάχ (Re). Η διαδοχή, κατά τα λοιπά, είναι:

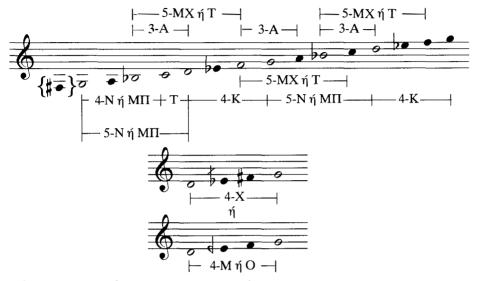
τετράχορδο (ή πεντάχορδο) Μπουσελίκ στο Γεγκιάχ / τετράχορδο Κιουρντί στο Δουγκιάχ, και πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά / τετράχορδο Κιουρντί στο Μουχαγιέρ.





Παράλληλα, εμφανίζονται φράσεις Ατζέμ, κατά την έκταση των τοιχόρδων (Ατζέμ Ασιράν-Δουγκιάχ), (Τσαργκιάχ-Χουσεϊνί) και (Ατζέμ-Μουχαγιέρ).

Και, μάλιστα, στα Ατζέμ Ασιράν και Ατζέμ, μπορεί να εμφανιστούν ολόκληρες φράσεις Τσαργκιάχ, κατά την έκταση των πενταχόρδων (Ατζέμ Ασιράν-Τσαργκιάχ). (Τσαργκιάχ-Γκερντανιέ) και (Ατζέμ-Άνω Τσαργκιάχ) αντίστοιχα.



Τέλος, το τετράχορδο Κιουρντί, που εμφανίζεται κανονικά στο Δουγκιάχ, μπορεί να εναλλάσσεται παροδικά με τετράχορδο Χιτζάζ ή και Μπεγιατί.

Κατιούσα

Η κατιούσα καταληκτική κλίμακα δεν διαφοροποιείται σημαντικά από την ανιούσα. Επιλέγει απλώς εκλεκτικά ορισμένες από τις δυνατότητες της πρώτης. Έτσι, αποτελείται από τετράχορδο Κιουρντί στο Μουχαγιέρ, τρίχορδο Ατζέμ στο Ατζέμ, τετράχορδο Τσαργκιάχ στο Τσαργκιάχ, τετράχορδο Κιουρντί στο Δουγκιάχ και πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Ραστ, και τετράχορδο (ή πεντάχορδο) Μπουσελίκ στο Γεγκιάχ. Το Μπουσελίκ πάνω στο Ραστ μπορεί να τραπεί παροδικά και σε Νικρίζ, με αξιοποίηση της βαθμίδας Χιτζάζ (=Fa #) και τροπή του Δουγκιάχ-Νεβά σε τετράχορδο Χιτζάζ.







Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Και το Φεράχ Φεζά δεν αντιστοιχεί άμεσα σε κάποιο συγκεκριμένο ήχο της βυζαντινής μουσικής. Θα μπορούσε να θεωρηθεί αντίστοιχο της συμπεριφοράς του σκληρού Άγια (Ήχος Δ' του σκληρού διατόνου, κεφ. IV, παρ. 4.12) σε θέση αντιφώνου από το κάτω $\Delta_{\rm L}$.

V.2.4. Μακάμ Σουλτανί Γεγκιάχ

Κατιούσα η χαρακτηριστική κίνηση και του Σουλτανί Γεγκιάχ (του "βασιλικού" Γεγκιάχ), που έχει συμπεριφορά ενδιάμεση μεταξύ του Σενταραμπάν και του Φεράχ Φεζά.

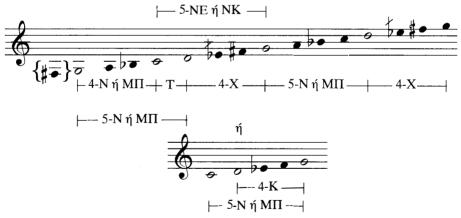
ΚΛΙΜΑΚΑ

Στο μακάμ αυτό, *ανιούσα* και *κατιούσα* κλίμακα ταυτίζονται. Η κλίμακα ακολουθεί την εξής δομή:

πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Γεγκιάχ / τετράχορδο Χιτζάζ στο Δουγκιάχ, ή ακόμη (τούρκ.) τετράχορδο Μπουσελίκ στο Γεγκιάχ / πεντάχορδο Νικρίζ στο Ραστ, και στη συνέχεια, πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά / τετράχορδο Χιτζάζ στο Μουχαγιέρ.

Στις φράσεις που κινούνται γύρω από το Δουγκιάχ (Re), έλκεται συστηματικά η υποκείμενη βαθμίδα (Do). Το ίδιο και αν εμφανιστούν ανάλογες φράσεις μια οκτάβα ψηλότερα (Μουχαγιέρ).

Τη δομή πάνω στο Δουγκιάχ τρέπουν οι Τούρκοι (εκλεκτικά, σε καταληκτική κίνηση) από Χιτζάζ σε Κιουρντί με επαναφορά της βαθμίδας Τσαργκιάχ στη θέση της βαθμίδας Χιτζάζ, οπότε και στο Ραστ θεμελιώνεται πεντάχορδο Μπουσελίκ αντί Νικρίζ.



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Του Σουλτανί Γεγμάχ δεν υπάρχει απριβές ανάλογο στη Βυζαντινή Μουσική. Η συμπεριφορά του μακάμ αυτού θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως αντιφωνία του σκληρού διατονικού Δ' ήχου, στην τετραφωνία του οποίου θεμελιώνεται τετράχορδο Πλ. Β΄ χρωματικού.





V.3. Βάση το Χουσεϊνί Ασι**ράν** (🚑)

Το Χουσεϊνί Ασιράν (ή απλώς Ασιράν) είναι επίσης χαμηλό ως βάση. Έτσι, και τα μακάμ που θεμελιώνονται στη βαθμίδα αυτή έχουν γενικά κατιόντα χαρακτήρα στις μελωδικές κινήσεις τους.

Τα μακάμ που εξετάζονται είναι τα εξής δύο:

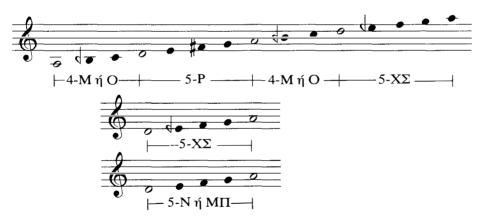
V.3.1. Μακάμ Χουσεϊνί Ασι**ράν**

Ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά του μακάμ είναι η εμμονή σε στάσεις στο Χουσεϊνί (=La μέσα στο πεντάγραμμο), δηλαδή στην κορυφή της κλίμακας, από την οποία κατεβαίνει σε καταληκτική κίνηση προς τη βάση του.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Στο Ασιράν θεμελιώνεται τετράχορδο Μπεγιατί, ακολουθούμενο σε ανιούσα κίνηση από πεντάχορδο Ραστ. Όπως φαίνεται από το σχήμα της κλίμακας, το πεντάχορδο αυτό είναι στην πραγματικότητα προϊόν έλξης του Τσαργκιάχ (Fa) προς το Νεβά (Sol):



Έτσι, συχνά στο πλαίσιο της ανιούσας κλίμακας, το πεντάχορδο Δουγκιάχ-Χουσεϊνί εμφανίζει δομή Μπεγιατί, ή ακόμη και Μπουσελίκ, με μικρή έλξη του Μι προς το Fa.

Κατιούσα

Στις κατιούσες κινήσεις της μελωδίας η κλίμακα διατηρεί τη δομή Μπεγιατί στο πεντάχορδο Δουγκιάχ-Χουσεϊνί, αναιρώντας την έλξη του Fa προς το Sol. Μπορεί ακόμη να τρέψει το πεντάχορδο σε Χιτζάζ, οπότε εμφανίζει και πεντάχορδο Νικρίζ από το Ραστ (Do):







Αποτέλεσμα της εμφάνισης χρωματικού πενταχόρδου πάνω στο Δουγκιάχ είναι και η εμφάνιση συμπεριφοράς Καρσιγιάρ (βλ. παρ. V.7.9) από το Ασιράν:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε το μαχάμ αυτό ανάλογο του Α΄ ήχου, κατά μετάθεση όμως τριών φωνών προς τα κάτω. Με τη δομή αυτή, αιτιολογούνται το πεντάχορδο Ραστ στο Δουγκιάχ (που αναλογεί στο Δι του Α΄ ήχου) σε ανιούσα κίνηση, όσο και το Μπουσελίκ (αντίστοιχο του Ζω΄ ύφεση) στην ίδια βαθμίδα. Έτσι, επίσης, αιτιολογείται ακριβώς και η χρωματική συμπεριφορά, που είναι ανάλογη του δευτερόπρωτου ήχου (βλ. κεφ. IV, παρ. 7).

V.3.2. Μακάμ Σουζιντίλ

Το μακάμ αυτό θεωρείται ως μετάθεση του Σεχνάζ³ από το Ασιράν. Τόσο το βασικό τροπικό σχήμα όσο και η ανάγνωσή του διαφέρουν μεταξύ Αράβων και Τούρκων.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Η βασική κλίμακα δομείται με διαδοχή χρωματικών υπομονάδων στα Ασιράν, Δουγκιάχ, Χουσεϊνί και Μουχαγιέρ. Οι Άραβες διαβάζουν την κλίμακα, με την ακόλουθη διαδοχή:

τετράχορδο Χιτζάζ στο Ασιράν / πεντάχορδο Νικρίζ στο Δουγκιάχ, και ακόμη τετράχορδο Χιτζάζ στο Χουσεϊνί / πεντάχορδο Νικρίζ στο Μουχαγιέρ.

Οι Τούρκοι, αντιθέτως, διαβάζουν την κλίμακα ως εξής:

πεντάχορδο Χιτζάζ στο Ασιράν / τετράχορδο Χιτζάζ στο Μπουσελίκ, και πεντάχορδο Χιτζάζ στο Χουσεϊνί / τετράχορδο Χιτζάζ στο άνω Μπουσελίκ.

^{3.} Bλ. R. D'Erlanger, La Musique Arabe, 6 τόμ. Παρίσι 1930-1959, τόμ. 5, σ. 144.





Κατιούσα

Η κατιούσα κλίμακα του Σουζιντίλ ταυτίζεται για τους Άραβες με την ανιούσα. Οι Τούρκοι, αντίθετα, τρέπουν συνήθως το πεντάχορδο Δουγκιάχ-Χουσεϊνί σε Μπουσελίκ:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Και στην περίπτωση του Σουζιντίλ, ανάλογος θα μπορούσε να θεωρηθεί ο Ήχος Πλάγιος του B', με μετάθεση της βάσης του κατά μια 4η επί το βαρύ.

V.4. Βάση το Ατζέμ Ασιράν (👼)

Τα μαχάμ που εξετάζονται είναι τα εξής τρία:

V.4.1. Μακάμ Ατζέμ Ασι**ράν**

Το μακάμ αυτό χαρακτηρίζεται από μια, κατά βάση, απλούστατη κλίμακα (στην πραγματικότητα δεν είναι άλλη από τη Si μείζονα), η οποία όμως επιδέχεται έναν εντυπωσιακά μεγάλο αριθμό διαφορετικών αναγνώσεων.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

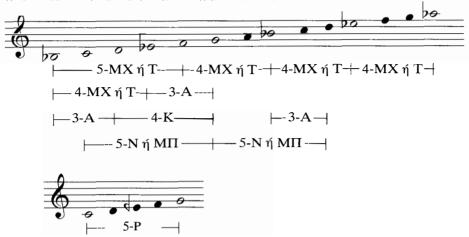
Η βασική δομή είναι διαδοχή σε έκταση δις διαπασών υπομονάδων maggiore: πεντάχορδο Tσαργκιάχ στο Aτζέμ Aσιράν / τετράχορδο Tσαργκιάχ στο Tσαργκιάχ / τετράχορδο Tσαργκιάχ στο Aτζέμ / τετράχορδο Tσαργκιάχ στο Aτζέμ / τετράχορδο Aσαργκιάχ στο Aτζέμ / τετράχορδο Aσαργκιάχ στο Aτζέμ / τετράχορδο Aσαργκιάχ στο Aτνμπουλέ (=Mi) στο τελευταίο διάστημα και με ύφεση στο άνω Aυυσεϊνί =A πάνω από το πεντάγραμμο). Η ίδια κλίμακα θα μπορούσε να διαβαστεί και με τρόπο που να ξεχωρίζουν οι εξής μονάδες:

- (1) Τετράχορδο (αντί πεντάχορδο) Τσαργκιάχ στο Ατζέμ Ασιράν, ακολουθούμενο από τρίχορδο Ατζέμ στο Κιουρντί (=Mi $\,$ στην πρώτη γραμμή του πενταγράμμου)
- (2) Τρίχορδο Ατζέμ στο Ατζέμ Ασιράν (όπως και στο Ατζέμ) ακολουθούμενο από τετράχορδο Κιουρντί στο Δουγκιάχ,
- (3) Πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Ραστ, που μπορεί να εναλλάσσεται και με δομή Ραστ, και



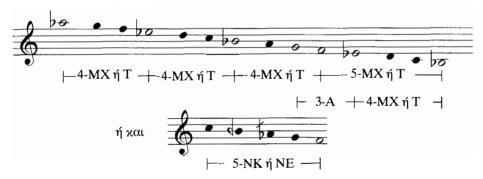


(4) Πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά. Η τελευταία αυτή συμπεριφορά είναι πολύ χαρακτηριστική της αραβικής εκδοχής του μακάμ.



Κατιούσα

Η κατιούσα κλίμακα διατηρεί τη βασική δομή της ανιούσας, με τη διαφορά ότι μπορεί να εμφανίσει (και εμφανίζει συνήθως) πεντάχορδο Νικρίζ πάνω στο Τσαργκιάχ:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Το Ατζέμ Ασιράν αντιστοιχεί απολύτως στον Ήχο Βαρύ του σκληρού διατόνου ή Βαρύ Εναρμόνιο, από το Ζω ύφεση (βλ. κεφ. ΙV, παρ. 4.15).

V.4.2. Μακάμ Σεβίκ Εφζά

Το Σεβίκ Εφζά (ή Σεβκί Εφζά) δεν είναι παρά μια παραλλαγή του βασικού τροπικού σχήματος του Ατζέμ Ασιράν. Στο μακάμ αυτό εμφανίζονται σημαντικές διαφοροποιήσεις μεταξύ Αράβων και Τούρκων, τόσο στο θεμελιώδες τροπικό σχήμα, όσο και στον τρόπο ανάγνωσής του.





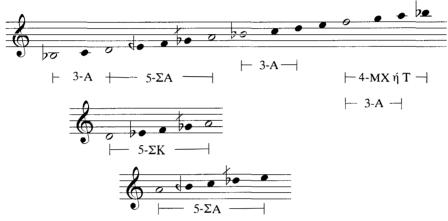
ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Αραβική εκδοχή

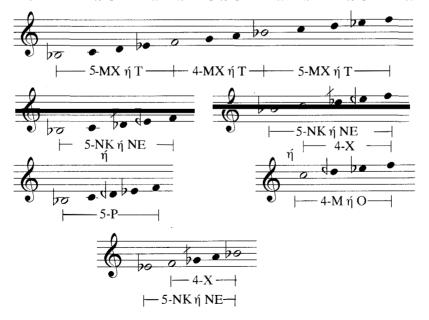
Η διαδοχή που επιλέγουν συνήθως οι Άραβες είναι:

Τρίχορδο Ατζέμ στο Ατζέμ Ασιράν / πεντάχορδο Σαμπά στο Δουγκιάχ, το οποίο μπορεί να γίνει και Σαμπά Κιουρντί. Ακόμη, τρίχορδο Ατζέμ στο Ατζέμ και, Ατζέμ και Τσαργκιάχ στο άνω Τσαργκιάχ. Δυνητικά δε, πεντάχορδο Σαμπά στο Χουσεϊνί:



Τουρκική εκδοχή

Η εκδοχή αυτή αξιοποιεί τη βαθμίδα Κιουρντί $(=Mi \, b)$ στη θέση του Σεγκιάχ (μαλακωμένου Mi) των Αράβων, ενώ πουθενά δεν εμφανίζει συμπεριφορά Σαμπά. Έτσι, η βασική κλίμακα γίνεται πεντάχορδο Tσαργκιάχ / τετράχορδο Tσαργκιάχ / πεντάχορδο Tσαργκιάχ / τετράχορδο T





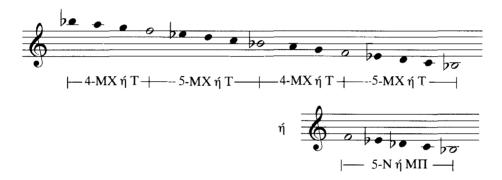


Όπως φαίνεται από το σχήμα, υπάρχουν επιπλέον οι ακόλουθες δυνατότητες:

- (1) Μαλακώνοντας το Re, θεμελίωση πενταχόρδου Ραστ στη βάση του μακάμ.
- (2) Με ύφεση στο Re, θεμελίωση πενταχόρδου Νικρίζ στη βάση του μακάμ.
- (3) Τροπή του τετραχόρδου Τσαργκιάχ-Ατζέμ σε Χιτζάζ, οπότε συγχρόνως εμφανίζεται και πεντάχορδο Νικρίζ από τη βαθμίδα Κιουρντί.
- (4) Τροπή του τετραχόρδου Γκερντανιέ-άνω Τσαργκιάχ σε Χιτζάζ, οπότε εμφανίζεται και πεντάχορδο Νικρίζ στο Ατζέμ, και
- (5) Τροπή του τετραχόρδου Γκερντανιέ-άνω Τσαργκιάχ σε Μπεγιατί.

Κατιούσα

Η κατιούσα κλίμακα δομείται από κατιούσα διαδοχή τετραχόρδων Τσαργκιάχ / πενταχόρδων Τσαργκιάχ, με δυνατότητα εμφάνισης πενταχόρδου Μπουσελίκ πάνω στη βάση Ατζέμ Ασιράν:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Η βασική κλίμακα του Σεβίκ Εφζά αντιστοιχεί σε αυτήν του Βαρέως του σκληρού διατόνου από το Ζω ύφεση. Ωστόσο η μελική του συμπεριφορά είναι πολύπλοκη, τόσο που να μην μπορούμε να το παραλληλίσουμε με ένα μόνο συγκεκριμένο ήχο.

V.4.3. Μακάμ Σεβίκ Αβέ**Q**

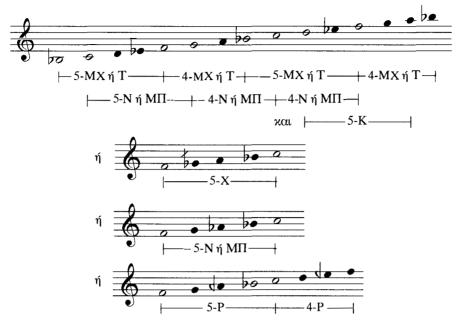
Μια απόμη διαφοροποιημένη χρήση του βασιπού τροπιπού σχήματος του Ατζέμ Ασιράν είναι παι το Σεβίπ Αβέρ (ή Σεβπί Αβέρ).

ΚΛΙΜΑΚΑ

Εδώ η ανιούσα και η κατιούσα κλίμακα ταυτίζονται. Η βασική διαδοχή είναι πεντάχορδο Τσαργκιάχ / τετράχορδο Τσαργκιάχ / πεντάχορδο Τσαργκιάχ :







Κατά μήκος της διαδοχής αυτής, έχουμε τις εξής δυνατότητες:

- (1) Πεντάχορδο Μπουσελία στο Ραστ
- (2) Τετράχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά
- (3) Τετράχορδο Μπουσελίκ στο Γκερντανιέ
- (4) Πεντάχορδο Κιουρντί στο Μουχαγιέρ

Επιπλέον, το πεντάχορδο Τσαργκιάχ-Γκερντανιέ είναι ευαίσθητο σε τροπικές μεταπτώσεις. Έτσι, μπορεί ναι γίνει Χιτζάζ ή Μπουσελίκ, ή και Ραστ.

Στην τελευταία αυτή περίπτωση, είναι δυνατή η τροπή του τετραχόρδου Γκερντανιέ-Ανω Τσαργκιάχ σε $Pa\sigma\tau$, οπότε έχουμε πλήρη σειρά $Pa\sigma\tau$ (βλ. παρ. 6.1) από το $T\sigma$ αργκιάχ.

Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Και εδώ ισχύουν οι ίδιες παρατηρήσεις με την περίπτωση του μακάμ Σεβίκ Εφζά.

V.5. Βάση το Ι**ρά**κ (👼)

Τα μαχάμ που εξετάζονται είναι τα εξής έξι:

V.5.1. Μακάμ Ι**ρά**κ

Το χαρακτηριστικό χρώμα στο μακάμ Ιράκ, όπως και στα περισσότερα από τα μακάμ που θεμελιώνονται στη βαθμίδα Ιράκ, το δίδει το τρίχορδο Σεγκιάχ που θεμελιώνεται στη βάση των μακάμ. Το μακάμ Ιράκ χρησιμοποιεί τη φυσική κλίμακα του Βαρέως μαλακού διατονικού ήχου της βυζαντινής μουσικής, με τη διαίρεση που





προκύπτει από τη διαρκή παρουσία του τριχόρδου Σεγκιάχ πάνω στη βάση. Χαρακτηριστικό του μακάμ αυτού, δηλαδή, είναι το τρίχορδο Σεγκιάχ στο Ιράκ, και το τετράχορδο Μπεγιατί στο Δουγκιάχ.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Η χαρακτηριστική κίνηση του μακάμ είναι η ανιούσα κλίμακα. Σύμφωνα με τα παραπάνω, πάνω στη βάση Iράκ θεμελιώνεται τρίχορδο Σ εγκιάχ (ή και τετράχορδο Iράκ), ακολουθούμενο από τετράχορδο Mπεγιατί στο Δ ουγκιάχ, πεντάχορδο Pαστ στο Nε β ά και πεντάχορδο Mπεγιατί στο Mουγαγιέρ:



Στη διάρκεια της κίνησης αυτής, μπορεί να κάνει φράσεις με χρώμα Σεγκιάχ από το Εβίτζ (Si ↓μέσα στο πεντάγραμμο) ή και από το άνω Σεγκιάχ, ενώ σε περίπτωση κατάβασης κάτω από τη βάση, εμφανίζει ένα πλήρες πεντάχορδο Paστ από το Γεγκιάχ:



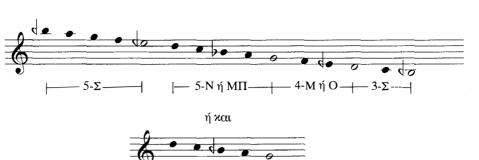
Η σημαντικότερη τροπική μετάπτωση που μπορεί να εμφανιστεί στην εξέλιξη της μελωδίας είναι η τροπή του τετραχόρδου Δουγκιάχ-Νεβά σε Χιτζάζ. Όπως φαίνεται και στο σχήμα, στην περίπτωση αυτή μπορεί να εμφανιστεί και πεντάχορδο Νικρίζ από το Ραστ.

Κατιούσα

Στην κατιούσα κίνηση η κλίμακα διατηρεί την ίδια διαίρεση, εμμένει περισσότερο στο χρώμα Σεγκιάχ από το άνω Σεγκιάχ, τρέπει το πεντάχορδο πάνω στο Νεβά σε Μπουσελίκ, προβάλλει το χρώμα Μπεγιατί από το Δουγκιάχ και επιστρέφει στη βάση, μέσα από το χρώμα Σεγκιάχ. Αν, ωστόσο, η καταληκτική κίνηση πραγματοποιήσει μεγάλο μέρος της μέσα στο πλαίσιο του πενταχόρδου Νεβά-Μουχαγιέρ, το πεντάχορδο λειτουργεί ως Ραστ σε άνοδο και ως Μπουσελίκ σε κάθοδο· το Si δηλαδή είναι ευαίσθητο στη φορά κίνησης της μελωδίας:

ΤΑ ΜΑΚΑΜ ΤΩΝ ΑΡΑΒΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ





Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Το μακάμ Ιράκ είναι ακριβώς ανάλογο του Μέσου Α΄ ήχου, που αναφέρεται και ως Πρωτόβαρυς (βλ. κεφ. ΙV, παρ. 4.9).

V.5.2. Μακάμ Εβίτζ

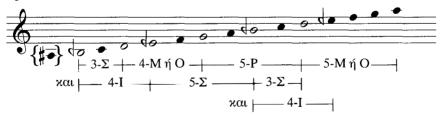
Το μακάμ Εβίτζ αξιοποιεί την ομώνυμη βαθμίδα, που είναι και η κορυφή της κλίμακάς του. Έτσι, καθώς οι φράσεις αφορμώνται από ψηλό φθόγγο, η χαρακτηριστική κίνησή του είναι κατιούσα.

ΚΛΙΜΑΚΑ

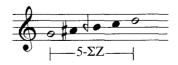
Ανιούσα

Η ανιούσα διαδοχή είναι παρόμοια με αυτήν του μακάμ Ιράκ:

Τρίχορδο Σεγκιάχ στο Ιράκ / τετράχορδο Μπεγιατί στο Δουγκιάχ / πεντάχορδο Ραστ στο Νεβά / πεντάχορδο Μπεγιατί στο Μουχαγιέρ. Επειδή η μελωδία κινείται σε μεγάλο μέρος της γύρω από το Εβίτζ, εμφανίζονται φράσεις Σεγκιάχ με αφορμή τη βαθμίδα αυτή. Έτσι, η δομή της κλίμακας γίνεται εναλλακτικά, τετράχορδο Ιράκ στο Ιράκ, πεντάχορδο Σεγκιάχ στο Σεγκιάχ και τρίχορδο Σεγκιάχ (ή και τετράχορδο Ιράκ) στο Εβίτζ:



Όσο η μελωδία προβάλλει την κορυφή της κλίμακας, η υποκείμενη βαθμίδα έλκεται από αυτήν. Έτσι, το Χουσεϊνί αντικαθίσταται από το Ατζέμ και το πεντάχορδο Νεβά-Μουχαγιέρ τρέπεται από Ραστ σε Σαζκάρ:





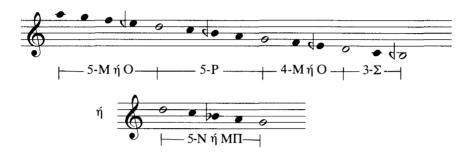


Η έλξη αυτή του La είναι χαρακτηριστική του μακάμ Εβίτζ.

Ακόμη, το ίδιο συμβαίνει και στη βάση του μακάμ, όπου το κάτω La έλκεται από τη βάση. Στη θέση δηλαδή του Χουσεϊνί Ασιράν μπαίνει το Ατζέμ Ασιράν.

Κατιούσα

Όπως και στην περίπτωση του Ιράκ, η κατιούσα κίνηση του Εβίτζ προβάλλει το χρώμα Μπεγιατί στο Δουγκιάχ, και καταλήγει στο Ιράκ. Στην πορεία αυτή, το πεντάχορδο Νεβά-Μουχαγιέρ τρέπεται συνήθως από Ραστ σε Μπουσελίκ:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Το μακάμ Εβίτζ είναι ακριβώς ανάλογο του Βαρέως μαλακού διατονικού, που αναφέρεται και ως Βαρύς Επτάφωνος (βλ. κεφ. IV, παρ. 4.9).

V.5.3. Μακάμ Φεραχνάκ

Στην περίπτωση του Φεραχνάκ, έχουμε τη μείξη του ακούσματος Σεγκιάχ με "ματζόρε" άκουσμα. Αυτό πετυχαίνεται με μόνιμη αλλοίωση της βαθμίδας Τσαργκιάχ (=Fa στο πρώτο διάστημα). Προκειμένου δε να προβληθεί αυτή η μετάπτωση, οι μελωδικές κινήσεις έχουν κυρίως ανιόντα χαρακτήρα.

KAIMAKA

Ανιούσα

Όπως σημειώνεται στο σχήμα, η κλίμακα αποτελείται διαδοχικά από:

Τρίχορδο Σεγκιάχ στο Ιράκ / τετράχορδο Τσαργκιάχ στο Δουγκιάχ / πεντάχορδο Ραστ στο Νεβά / πεντάχορδο Μπεγιατί στο Μουχαγιέρ:



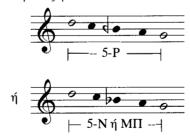




Ενεργοποιείται δηλαδή η βαθμίδα οξύ Χιτζάζ (Fa^{\sharp}) στη θέση της Τσαργκιάχ. Σε μερικές περιπτώσεις (στην τουρκική μουσική σε όλες τις περιπτώσεις), στη θέση του τετραχόρδου Τσαργκιάχ μπαίνει τετράχορδο Paστ (με χρήση της βαθμίδας Βαρύ Χιτζάζ), οπότε και από το Iράκ αναπτύσσεται πλήρες πεντάχορδο Σεγκιάχ. Στην περίπτωση αυτή, επίσης, είναι συχνή η παροδική θεμελίωση τετραχόρδου Xiτζάζ πάνω στη βαθμίδα Baρύ Xiτζάζ. Τέλος, σε όλες τις περιπτώσεις, είναι αναμενόμενες φρά-

Κατιούσα

Η κατιούσα κίνηση χρησιμοποιεί την ίδια κλίμακα. Η μόνη διαφοροποίηση είναι η δυνατότητα εμφάνισης πενταχόρδου Μπουσελίκ στο Νεβά, με αντικατάσταση της βαθμίδας Εβίτζ από την Ατζέμ:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

σεις Σεγκιάχ πάνω στο Εβίτζ.

Το Φεραχνάκ είναι η περίπτωση του τετράφωνου Βαρέως του μαλακού διατόνου (βλ. κεφ. ΙV, παρ. 4.9), που ισοδυναμεί με Ήχο Λέγετο από το Ζω.

V.5.4. Μακάμ **Ραχάτ** αλ Α**ρουά**χ

Κατ' εξοχήν αφαβικό μακάμ. Το Ραχάτ αλ Αφουάχ συνδυάζει το άκουσμα Σεγκιάχ





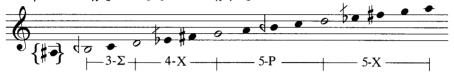
με χρωματικές υπομονάδες Χιτζάζ. Κατά μια αντίληψη, δεν είναι παρά μεταφορά του μακάμ Χουζάμ (βλ. παρακάτω, παρ. 8.3) στη βαθμίδα Ιράκ από τη φυσική του βάση, που είναι το Σεγκιάχ.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

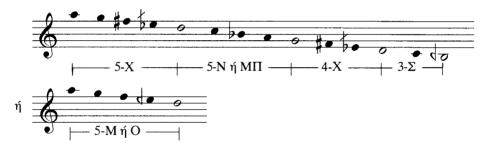
Η ανιούσα διαδοχή είναι:

Τρίχορδο Σεγκιάχ στο Ιράκ / τετράχορδο Χιτζάζ στο Δουγκιάχ / πεντάχορδο Ραστ στο Νεβά / πεντάχορδο Χιτζάζ στο Μουχαγιέρ.



Κατιούσα

Η κατιούσα κλίμακα διατηρεί τη σειρά Χουζάμ πάνω στη βάση Ιράκ, τρέπει όμως το πεντάχορδο Νεβά-Μουχαγιέρ σε Μπουσελίκ και, αρκετά συχνά, αναιρεί το χρώμα στο πεντάχορδο Μουχαγιέρ-άνω Νεβά (ή Ραμάλ), τρέποντάς το σε Μπεγιατί.



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Του Ραχάτ αλ Αφουάχ δεν υπάρχει ακριβές αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική. Θα μπορούσαμε να το θεωρήσουμε ως Ήχο Λέγετο χρωματικό, κατά μετάθεση στη βάση του κυρίου του $(Z\omega)$.

V.5.5. Μακάμ Μπεστενιγκιάο

Εδώ έχουμε συνδυασμό του ακούσματος Σεγκιάχ με το άκουσμα Σαμπά.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Στη συνέχεια του τριχόρδου Σεγκιάχ στο Iράκ, θεμελιώνεται πεντάχορδο Σαμπά στο Δουγκιάχ με χρήση της βαθμίδας οξύ Χιτζάζ (=Sol $\$), τετράχορδο Κιουρντί πάνω στο Χουσεϊνί και επανάληψη της δομής Σαμπά στο Μουχαγιέρ:





Όπως είχαμε επισημάνει στα περί των υπομονάδων των κλιμάκων (κεφ. ΙΙΙ, παρ. 3.5 και 3.6), η εμφάνιση του Σαμπά στο Ρε ισοδυναμεί με τη σύγχρονη εμφάνιση Χιτζάζ πάνω στο Τσαργκιάχ. Ιδίωμα του μακάμ αυτού, λοιπόν, είναι η προβολή φράσεων Χιτζάζ από το Τσαργκιάχ, κατά την έκταση του πενταχόρδου Τσαργκιάχ-Γκερντανιέ συχνότατα δε, το πεντάχορδο αυτό ακολουθείται από τετράχορδο Χιτζάζ πάνω στο Γκερντανιέ, όπως φαίνεται στο σχήμα της ανιούσας κλίμακας. Αποκαθίσταται δηλαδή μια πλήρης χρωματική οκτάβα από το Fa.

Μια εναλλακτική δυνατότητα, τέλος, είναι η αναίφεση των υφέσεων στα Sol και Si και η θεμελίωση πενταχόφδου Pαστ στο Nεβά.

Κατιούσα

Η κατιούσα κλίμακα είναι ίδια με την ανιούσα, με δυνατότητα, στις καταληκτικές θέσεις, τροπής του Ραστ πενταχόρδου Νεβά-Μουχαγιέρ (όταν και όπου αυτό εμφανίζεται), σε Μπουσελίκ:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Το Μπεστενιγκάο δεν έχει αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική, παρά μόνο κατά το μέρος όπου εμφανίζει συμπεριφορά Σαμπά (βλ. παρ. 7.13).

V.5.6. Μακάμ Εβιτζα**ρ**ά

Το Εβιτζαρά φέρεται να έχει τουρχική λόγια προέλευση. Το μακάμ αυτό αποτελεί μια εντελώς ιδιότυπη περίπτωση καθώς θεμελιώνει χρωματική υπομονάδα στη βαθμίδα Ιράκ. Πρόκειται για το μαλακό χρωματικό τετράχορδο που ονομάσαμε Εβιτζαρά (βλ. κεφ. ΙΙΙ, παρ. 3.5). Η τοποθέτησή του πάνω στη βαθμίδα Ιράκ, κάνει πολύ δύσκολη την εκτέλεση της κλίμακας του μακάμ με ακρίβεια διαστημάτων. Πράγματι, η θεμελίωση του συνηθισμένου τετραχόρδου Χιτζάζ στο Ιράκ, μπορεί να οδηγήσει στην αποσταθεροποίηση της βαθμίδας Ραστ, και αυτό να οδηγήσει διαδοχικά στην αποσταθεροποίηση της βαθμίδας Σεγκιάχ και, τελικά, στο "ξεκούρδισμα" όλης της





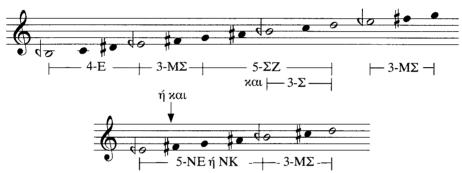
κλίμακας. Τον κίνδυνο αυτόν επισημαίνουν ορισμένοι θεωρητικοί, 4 ενώ άλλοι λύνουν το πρόβλημα καταργώντας το: 5 είτε ορίζουν το Χιτζάζ ως μαλακό χρώμα 6 είτε μεταθέτουν τη βάση του μακάμ από το Ιράκ στο Γκεβέστ, δηλαδή δύο τμήματα ψηλότερα, όπου και το Σι κάτω από το πεντάγραμμο, και εκεί θεμελιώνουν κανονικά σκληρό τετράχορδο Χιτζάζ.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Σε μια πρώτη προσέγγιση, η διαδοχή είναι η ακόλουθη:

Τετράχορδο Εβιτζαρά στο Ιράκ / τρίχορδο Μουστάαρ στο Σεγκιάχ / πεντάχορδο Σαζκάρ στο Νεβά (με χρήση του La \sharp). Ακόμη, τρίχορδο Σεγκιάχ στο Εβίτζ και τρίχορδο Μουστάαρ στο άνω Σεγκιάχ:



Στο Σεγκιάχ ακόμη μπορεί να εμφανιστεί πεντάχορδο Χισάρ ή και Νικρίζ, και συγχρόνως τρίχορδο Μουστάαρ στο Εβίτζ, όπως φαίνεται στο παραπάνω σχήμα.

Κατιούσα

Η κατιούσα κλίμακα δεν διαφοροποιείται ιδιαιτέρως από την ανιούσα. Απλώς, μπορεί να εμφανίσει τετράχορδο Εβιτζαρά και στο Εβίτζ:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Όπως επισημάναμε και στα περί των υπομονάδων, το Εβιτζαρά αντιστοιχεί στο τετρά-

^{4.} Bλ. R. D'Erlanger, ό.π., τόμ. 5, σ. 174.

^{5.} Βλ. π.χ. Μ.Ε. Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esaslari, Άγκυρα 1979, σ. 84.

^{6.} Bλ. π.χ. I.H. Özkan, *ό*.π., σ. 246.





χορδο του χρωματικού B' ήχου, από τη φυσική του βάση που είναι το Zω. Αν λοιπόν το μακάμ αυτό φέρεται ως τουρκικής προέλευσης, 7 πιθανώς να αντιστοιχεί σε προσπάθεια μίμησης, από λόγιους μουσικούς, του Ήχου αυτού της βυζαντινής μουσικής. Οφείλουμε ωστόσο να υπογραμμίσουμε ότι στη μελοποιία, οι συνθέσεις του B' ήχου φέρονται κατά κανόνα από το Δ ι (\sim Nεβά) και όχι από το Zω (\sim Ιράκ) ή Zω' (\sim Εβίτζ).

V.6. Βάση το Ραστ (🚑)

Τα μακάμ που εξετάζονται είναι τα εξής δώδεκα:

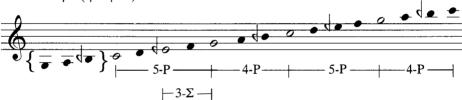
V.6.1. Μακάμ **Ρ**αστ

Από τις σημαντικότερες τροπικές δομές της μουσικής της ανατολικής Μεσογείου το μακάμ αυτό, έχει ανιούσα χαρακτηριστική κίνηση.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

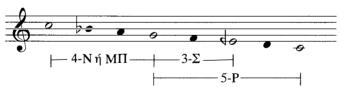
Με χρήση του υποκείμενου τετραχόρδου Ραστ σε ανιούσα φορά, κατά την εκκίνηση κυρίως της μελωδίας, η συνήθης διαδοχή είναι: πεντάχορδο $Pa\sigma\tau$ στο $Pa\sigma\tau$ / τετράχορδο $Pa\sigma\tau$ στο $N\varepsilon\beta\dot{a}$, και ακόμη πεντάχορδο $Pa\sigma\tau$ στο Γ κερντανιέ / τετράχορδο $Pa\sigma\tau$ στο άνω $N\varepsilon\beta\dot{a}$ (ή $Pa\mu\dot{a}\lambda$).



Ακόμη, εμφανίζει συμπεριφορά Σεγκιάχ γύρω από την ομώνυμη βαθμίδα.

Κατιούσα

Η κατιούσα κλίμακα τροποποιείται ως προς τη μετάπτωση του τετραχόρδου Ραστ από το Νεβά σε Μπουσελίκ. Εντονότερα ακόμη εμφανίζεται στις καταληκτικές κινήσεις η συμπεριφορά Σεγκιάχ, που μπορεί να ανεβαίνει ώς και το Si > (-Aτζέμ):



Σε μερικές συνθέσεις, η κλίμακα κρατά σε μόνιμη ύφεση το Si μέσα στο πεντάγραμμο, αντικαθιστώντας μόνιμα το Εβίτζ από το Ατζέμ. Αυτή είναι η περίπτωση του Ατζεμλί Ραστ.

Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Ακριβές αντίστοιχο του Ραστ είναι ο Ήχος Πλάγιος του Δ΄.

^{7.} Βλ. R. D'Erlanger, ό.π., τόμ. 5, σ. 174.





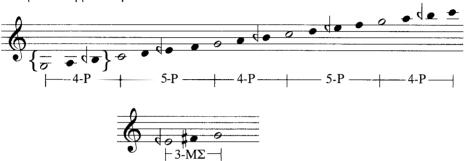
V.6.2. Μακάμ **Ρ**αχαβί

Χωρίς να διαφέρει δομικά από το Ραστ, το Ραχαβί αξιοποιεί συστηματικά το υποκείμενο τετράχορδο Γεγκιάχ-Ραστ, έτσι που οι κινήσεις του να έχουν συστηματικά ανιόντα χαρακτήρα.

КЛІМАКА

Ανιούσα

Αρχίζοντας από το τετράχορδο Ραστ πάνω στο Γεγκιάχ, η κλίμακα του Ραχαβί είναι πανομοιότυπη με αυτήν του Ραστ:



Ωστόσο, καθώς η παρουσία του Γεγκιάχ είναι αισθητή, υπάρχει μια τάση να δείχνει η μελωδία την "επταφωνία" του Γεγκιάχ, το Νεβά. Έτσι, πραγματοποιούνται συχνότατα κινήσεις ανιούσες προς το Νεβά, στις οποίες έλκεται το Fa προς το Sol. Έτσι εμφανίζεται τρίχορδο Μουστάαρ στο Σεγκιάχ (στην πραγματικότητα πρόκειται για συμπεριφορά Zaovίλ από το Paor: βλ. κεφ. III, παρ. 5.4).

Μία αχόμη δυνατότητα του μαχάμ αυτού είναι ότι μπορεί να αναπτύσσει πλήρες πεντάχορδο Ραστ από το Γεγκιάχ, εμφανίζοντας στη συνέχεια το τετράχορδο Μπεγιατί πάνω στο Δουγκιάχ. Αυτή η συμπεριφορά ωστόσο είναι συνηθέστερη στις κατιούσες καταληκτικές κινήσεις.

Κατιούσα

Η κατιούσα κλίμακα λοιπόν, εκτός του ότι τρέπει το πεντάχορδο Νεβά-Μουχαγιέρ σε Μπουσελίκ, διαφοροποιείται από την ανιούσα και κατά το ότι προβάλλει συστηματικά το τετράχορδο Μπεγιατί στο Δουγκιάχ:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Το Ραχαβί δεν είναι παρά ο Ήχος Πλ. του Δ ΄, ο οποίος παραμεσάζει συστηματικά, για να καταλήξει εντέλει στη βάση του, Νη.





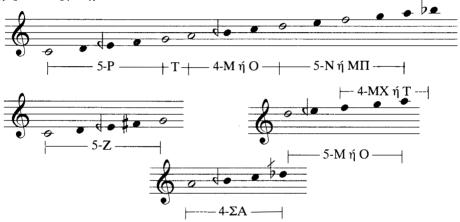
V.6.3. Μακάμ Ντελνιτσίν

Ποόκειται για κατ' εξοχήν αφαβικό μακάμ, άγνωστο στην πρακτική της τουφκικής μουσικής, το οποίο συνδυάζει το άκουσμα του Ραστ με Μπεγιατί και Σαμπά από το Χουσεϊνί.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Στο Paστ θεμελιώνεται πεντάχορδο Paστ, που μπορεί να τρέπεται και σε Zaoνίλ στις ανιούσες κινήσεις προς το Νεβά. Από το Νεβά η μελωδία ανεβαίνει στο Xoυσείνί, όπου εμφανίζει συμπεριφορά Mπεγιατί (ή και Σαμπά με αντικατάσταση του Μουχαγιέρ από το οξύ $Σεχνάζ = Re \ \)$. Πάνω στο Moυχαγιέρ θεμελιώνεται πεντάχορδο <math>Mπουσελίκ (ή και Mπεγιατί), και στο άνω Τσαργκιάχ, μπορεί να εμφανιστεί τετράχορδο Tσαργκιάχ.



Κατιούσα

Στις κατιούσες καταληκτικές κινήσεις, προβάλλεται το τετράχορδο Ραστ στο Γκερντανιέ και τρέπεται το τετράχορδο Νεβά-Γκερντανιέ σε Μπουσελίκ.



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Το Ντελνιτσίν αντιστοιχεί σε παροδική συμπεριφορά του Πλ. Δ΄ ήχου.

V.6.4. Μακάμ Πεντζουγκιάχ

Το μακάμ αυτό συνδυάζει τη συμπεριφορά Ατζεμλί Ραστ (βλ. πιο πριν, παρ. 6.1) με αυτήν του μακάμ Νισαμπούρ (βλ. παρ. 9.1).





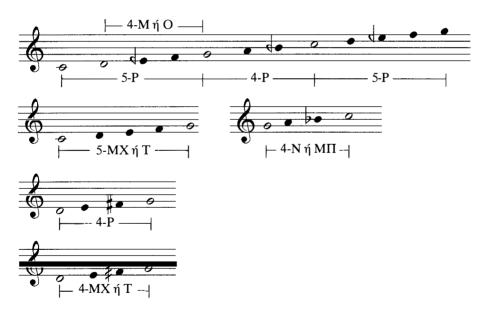
ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Όπως φαίνεται από το σχήμα της κλίμακας που ακολουθεί, η βασική διαδοχή δεν είναι άλλη από αυτήν του μακάμ Ραστ: πεντάχορδο *Ραστ* στο *Ραστ* / τετράχορδο *Ραστ* στο *Νεβά* / πεντάχορδο *Ραστ* στο *Γκερντανιέ*.

Το πεντάχορδο της βάσης μπορεί να σκληρύνει τρεπόμενο σε Τσαργκιάχ. Επίσης, είναι πολύ συνηθισμένη η μετάπτωση του τετραχόρδου Νεβά-Γκερντανιέ σε Μπουσελίκ και η εμμονή της μελωδίας στη χρήση της βαθμίδας Ατζέμ. Στην τελευταία αυτή περίπτωση, και με πεντάχορδο Ραστ στη βάση, έχουμε τυπική συμπεριφορά Ατζεμλί Ραστ.

Στα πλαίσια αυτής της βασικής δομής, ακόμη, πραγματοποιούνται φράσεις Μπεγιατί από το Δουγκιάχ. Εφόσον η μελωδία εμμένει στο τετράχορδο Δουγκιάχ - Νεβά, είναι δυνατή η έλξη των Σεγκιάχ και Τσαργκιάχ προς το Νεβά, με αποτέλεσμα την αντικατάσταση των βαθμίδων αυτών από τις Μπουσελίκ και Χιτζάζ αντιστοίχως. Έτσι, η απόχρωση Ραστ (ή, αντίστοιχα, και Τσαργκιάχ), μετατίθεται κατά έναν τόνο προς τα πάνω, από τη βαθμίδα Ραστ στη βαθμίδα Δουγκιάχ:



Όσο εμμένει η έλξη του Fa προς το Sol, είναι αχόμη δυνατόν να γίνονται κινήσεις ανιούσες περιορισμένης έκτασης, που αφορμώνται από το Μπουσελίκ. Κάτι που ισοδυναμεί με την παροδική εμφάνιση συμπεριφοράς Νισαμπούρ.

Τέλος, όσο το μακάμ προβάλλει το τετράχορδο Δουγκιάχ-Νεβά, από τη βάση του τετραχόρδου είναι δυνατό να αναπτυχθούν:

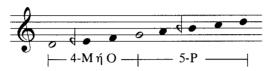




(α) Σειρά Μπεγιατί

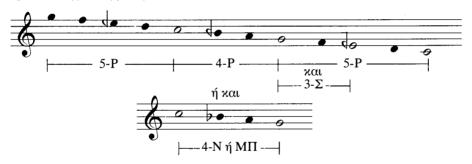


(β) Σειρά Νεβά



Κατιούσα

Η κατιούσα καταληκτική κίνηση διατηρεί τα πεντάχορδα *Paστ* πάνω στη *βάση* και την κορυφή της κλίμακας, ενώ συγχρόνως εμφανίζει το τετράχορδο *Μπουσελίκ* στο *Νεβά*. Ακόμη, μπορεί να σταθεί στο Σεγκιάχ αξιοποιώντας το ομώνυμο τρίχορδο πριν καταλήξει στη βάση:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Δεν υπάρχει ακριβές αντίστοιχο του Πεντζουγκιάχ στη βυζαντινή μουσική, μολονότι είναι ξεκάθαρο ότι όλα τα στοιχεία του μακάμ αυτού μπορούν να εμφανιστούν σε κάποια μακρά σύνθεση του Πλαγίου του Δ΄ ήχου. Για παράδειγμα, στον ήχο αυτό είναι θεμιτή η ατελής κατάληξη σε Πα, όπου το Πα νοείται ως η αντιφωνία της κορυφής του πενταχόρδου του Δ΄ ήχου που θεμελιώνεται στο Δι (βλ. κεφ. IV, παρ. 4.1). Η ανιούσα όδευση, στη συνέχεια, από το Πα προς το Δι, δεν γίνεται μέσα από τετράχορδο του Α΄ ήχου (με δεσπόζοντες φθόγγους, δηλαδή τους Πα και Γα), αλλά μέσα στο πλαίσιο του πενταχόρδου της βάσης, στο οποίο το Γα είναι κινητός φθόγγος. Έτσι, κατά κανόνα, η κίνηση αυτή γίνεται με έλξη των Βου και Γα προς το Δι. Εμφανίζεται λοιπόν η δομή Ραστ (ή και Τσαργκιάχ) παροδικά από το Πα, όπως και στην περίπτωση του Πεντζουγκιάχ. Ωστόσο, οι θεωρητικοί της βυζαντινής μουσικής ποτέ δεν απομονώνουν τόσο λεπτομερώς τις επιμέρους αυτές συμπεριφορές για να τους προσάψουν κάποιο ιδιαίτερο όνομα.





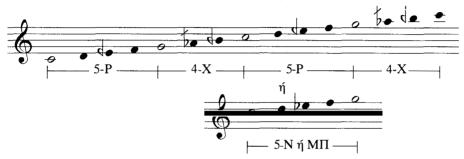
V.6.5. Μακάμ Σουζινάκ

Το Σουζινάκ συνδυάζει το άκουσμα Ραστ με αυτό του Χιτζάζ.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Το πεντάχορδο Ραστ της βάσης ακολουθείται από τετράχορδο Χιτζάζ στο Νεβά. Το σχήμα αυτό μπορεί να επαναληφθεί για μια ακόμη οκτάβα προς τα πάνω:



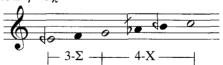
Μερικές φορές τρέπεται το πεντάχορδο Γκερντανιέ-άνω Νεβά (ή Ραμάλ) σε Μπουσελίκ.

Με τα δεδομένα αυτά, το μακάμ Σουζινάκ μπορεί να εμφανίσει τις ακόλουθες συμπεριφορές (βλ. τα αντίστοιχα μακάμ):

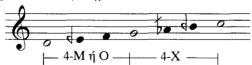
1) Σειφά Νικρίζ απο το Τσαργκιάχ



(2) Σειρά Χουζάμ απο το Σεγκιάχ



(3) Σειφά Καφσιγιάφ από το Δουγκιάχ



(4) Σειρά Χουμαγιούν από το Νεβά



ΤΑ ΜΑΚΑΜ ΤΩΝ ΑΡΑΒΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ



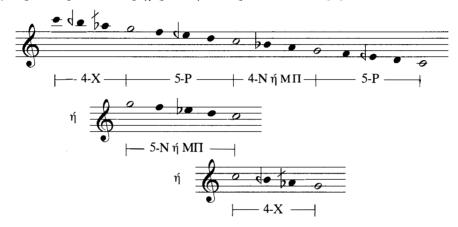


(5) Πλήρη σειρά Χιτζάζ (ανιούσα και κατιούσα) από το Νεβά



Κατιούσα

Η κατιούσα κλίμακα εναλλάσσει και αυτή το χρώμα *Ραστ* με το *Μπουσελίκ* στο πεντάχορδο Γκερντανιέ-Ραμάλ, και διαφοροποιείται από την ανιούσα κατά το ότι μπορεί να τρέπει το τετράχορδο Νεβά-Γκερντανιέ από Χιτζάζ σε *Μπουσελίκ*:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Και το Σουζινάκ, μολονότι αντιστοιχεί σε φαινόμενο συχνό στις συνθέσεις του Πλ. Δ (θεμελίωση τετραχόρδου του Β΄ Ήχου στην 5η της κλίμακας) αντιστοιχεί σε παροδική συμπεριφορά και δεν ξεχωρίζεται ως ιδιαίτερος ήχος.

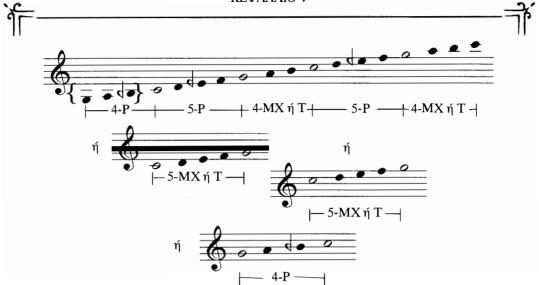
V.6.6. Μακάμ Μα**χού** ο

Όπως δείχνει και το όνομά του, το μακάμ Μαχούρ αξιοποιεί υπομονάδες Μαχούρ (ή Τσαργκιάχ). Στην πραγματικότητα, το Μαχούρ εμφανίζει εκλεκτικά τις σκληρές αυτές μονάδες σε μερικά μέρη της κλίμακάς του, ενώ, εκλεκτικά, η κίνηση της μελωδίας γίνεται γύρω και πάνω από την κορυφή (Γκερντανιέ). Έτσι ο χαρακτήρας του μακάμ είναι κατιών καθώς οδεύει προς τη βάση του.

ΚΛΙΜΑΚΑ

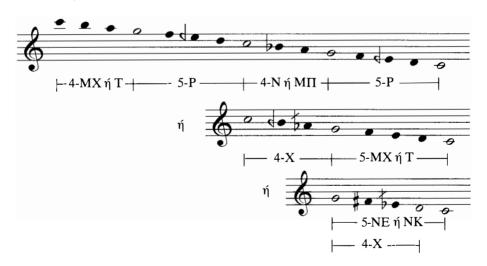
Ανιούσα

Όπως φαίνεται από το σχήμα, το μακάμ αξιοποιεί το τετράχορδο *Ραστ* κάτω από τη βάση, θεμελιώνει στη βάση πεντάχορδο *Ραστ*, που μπορεί να γίνει και *Τσαργκιάχ* κατά την ανάβαση προς το Νεβά. Σε μερικές μάλιστα περιπτώσεις, μπορεί να έλξει και το Τσαργκιάχ προς το Νεβά (Fa #=Χιτζάζ). Ακολουθεί τετράχορδο *Ραστ* (ή και *Τσαργκι*άχ) στο *Νεβ*ά, και το ίδιο σχήμα μπορεί να επαναληφθεί κατά μία πέμπτη (μέχρι το Ραμάλ) ή και κατά μία ολόκληση οκτάβα:



Κατιούσα

Στην κατιούσα κίνηση επικρατεί το πεντάχορδο Paστ στη βάση (βαθμίδα Σεγκιάχ αντί Μπουσελίκ) και τρέπεται το τετράχορδο Νεβά-Γκερντανιέ σε Μπουσελίκ (Ατζέμ αντί Μαχούρ). Εναλλακτικά, μπορεί να εμφανιστεί τετράχορδο Χιτζάζ στο Νεβά, ακολουθούμενο από πεντάχορδο Τσαργκιάχ στο Paστ:



Όπως σημειώνεται στο σχήμα, όταν το τετράχορδο Νεβά-Γκερντανιέ τρέπεται σε Χιτζάζ, είναι δυνατή η εμφάνιση από το *Ραστ* παροδικής συμπεριφοράς *Νικρί*ζ. Αυτή μπορεί να εκτονωθεί σε Χιτζάζ στο Δουγκιάχ και, με αναίρεση του χρώματος, μπορεί να δώσει φράσεις Μπεγιατί από τη βάση αυτή ή και ολόκληρη σειρά Χουσεϊνί:







Το φαινόμενο αυτό όμως είναι παροδικό, και το Μαχούρ ολοκληρώνει την κατάληξή του μέσα από δομή Ραστ πάνω στη βάση του και με πιθανή χρήση του υποκείμενου τετραχόρδου.

Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Αφού, όπως είπαμε, το Μαχούρ πραγματοποιεί εκλεκτικά κινήσεις γύρω και πάνω από την κορυφή της κλίμακάς του (Γκερντανιέ), μπορεί να θεωρηθεί ως μια περίπτωση ήχου Πλ. του Δ΄ επταφώνου, αν και ο επτάφωνος Πλ. Δ΄ ήχος, καθαυτόν, αντιστοιχεί στο μακάμ Γκερντανιέ, το οποίο, όμως, με βάση τα κριτήρια που τέθηκαν στα εισαγωγικά αυτού του κεφαλαίου, δεν εξετάζεται εδώ.

V.6.7. Μακάμ Νιχαβέντ

Πρόκειται για ιδιαίτερα σημαντικό μακάμ, ιδιαίτερα αγαπητό και διαδεδομένο στους Ανατολίτες, και με μια ιδιαίτερα ανεπτυγμένη φιλολογία συνθέσεων. Ο ήχος του είναι αρκετά κοντά στο καθαρό minore της Δύσης, αν και διαφοροποιείται σε πολλά σημεία απ' αυτό. Η συγγένεια αυτή, συνδυασμένη και με την πληθωρική παρουσία του Νιχαβέντ στα ανατολικά αστικά τραγούδια, υποδεικνύει ως πιθανή την αποκρυστάλλωσή του ως δόκιμου τροπικού σχήματος μέσα στον ευρύτερο αστικό χώρο της Ανατολής, και υπό την επιρροή δυτικών πολιτισμικών δανείων.

Ακόμα, το Νιχαβέντ έχει άκουσμα πολύ συγγενικό με ένα άλλο μακάμ, το Μπουσελίκ (βλ. παρ. 7. 12), σε βαθμό που άλλοι θεωρητικοί να θεωρούν το δεύτερο ως μεταφορά του πρώτου στο ${\rm Re},^8$ ενώ άλλοι, το πρώτο μεταφορά του δευτέρου από το ${\rm Do.}^9$

Όπως και να έχει το πράγμα, το Νιχαβέντ αξιοποιεί το τετράχορδο Νιχαβέντ (ή Μπουσελίκ), από το οποίο και παίρνει την ονομασία του.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

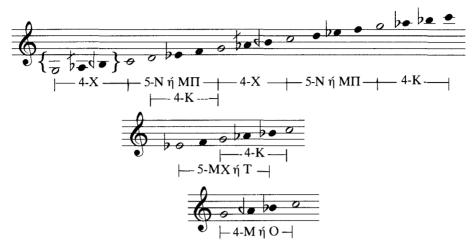
Αξιοποιώντας το υποκείμενο τετράχορδο ως δομή Χιτζάζ, το μακάμ Νιχαβέντ θεμελιώνει πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Ραστ, που ακολουθείται, κατά κανόνα, από τετράχορδο Χιτζάζ πάνω στο Νεβά. Στη συνέχεια, επαναλαμβάνεται το πεντάχορδο Μπουσελίκ από το Γκερντανιέ, ενώ, κατά κανόνα και πάλι, η κλίμακα μπορεί να επεκταθεί προς τα πάνω με τετράχορδο Κιουρντί από το Ραμάλ:

^{8.} Βλ. π.χ. S. Mahdi, La musique arabe, Παρίσι 1972, σ. 39.

^{9.} Bλ. π.χ. I.H. Özkan, *ό.π.*, σ. 208.



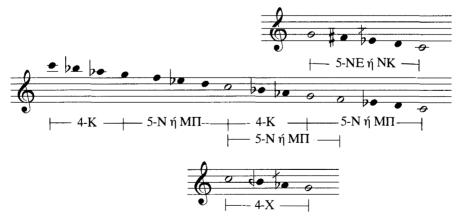




Όπως σημειώνεται στο σχήμα της κλίμακας, η συμπεριφορά Κιουρντί μπορεί να εμφανιστεί και κοντά στη βάση, με φράσεις από το Δουγκιάχ. Ακόμη, είναι δυνατή η τροπή, παροδικά, του τετραχόρδου Νεβά-Γκερντανιέ σε Κιουρντί, οπότε και να εμφανιστούν φράσεις Τσαργκιάχ από το Κιουρντί. Τέλος, μπορεί να τραπεί το τετράχορδο Νεβά-Γκερντανιέ σε Μπεγιατί.

Κατιούσα

Η κατιούσα κίνηση χαρακτηρίζεται από κατιούσα διαδοχή τετραχόρδου Κιουρντί / πενταχόρδου Μπουσελίκ. Στο πλαίσιο αυτής της κλίμακας, μπορεί να δώσει και χρώμα Μπουσελίκ από το Τσαργκιάχ:



Δεν είναι δε ασυνήθιστο να εμφανίζεται και εδώ το τετράχορδο Xιτζάζ στο Nε β ά. Τέλος, μπορεί παροδικά να εμφανιστεί έλξη του Fa (Τσαργκιάχ) προς το Sol (Νε β ά), οπότε και ακούμε πεντάχορδο Nικρίζ από το Pαστ.

ΤΑ ΜΑΚΑΜ ΤΩΝ ΑΡΑΒΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ





Σύμφωνα με όσα είπαμε ως εδώ, μέσα στις δυνατότητες του μακάμ είναι η εμφάνιση:

(α) Σειφάς Νεβεσέφ από το Ραστ



(β) Σειράς Χουμαγιούν από το Γεγκιάχ



(βλ. τα αντίστοιχα μακάμ στα επόμενα).

Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Δεν υπάρχει ακριβές αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική. Όπως επισημάναμε στα περί ήχων (βλ. κεφ. IV, παρ. 4.12), το Νιχαβέντ αντιστοιχεί στη συμπεριφορά του σκληρού διατονικού Δ΄ ήχου ωστόσο, δεν έχει συνεισφέρει αυτόνομα στη φιλολογία των εκκλησιαστικών συνθέσεων, σε αντίθεση με τα έντεχνα αστικά τραγούδια της ελληνικής Ανατολής, όπου, όπως ήδη επισημάνθηκε, το Νιχαβέντ είναι συνηθέστατο τροπικό σχήμα.

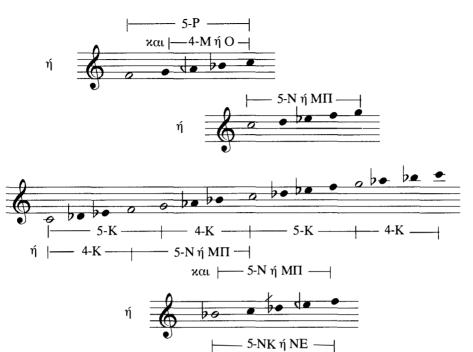
V.6.8. Μακάμ Χιτζαζκάς Κιουρντί ή Κιουρντιλί Χιτζαζκάς

Η ίδια σχέση που συνδέει το Νιχαβέντ με το Μπουσελίκ (βλ. προηγούμενα, παρ. 6.7) συνδέει και το Κιουρντιλί Χιτζαζκάρ με το μακάμ Κιουρντί, που θα γνωρίσουμε στα επόμενα. Και εδώ, δηλαδή, θεωρείται το ένα μακάμ μετάθεση του άλλου σε άλλη βάση. Το Κιουρντιλί Χιτζαζκάρ βασίζεται στη δομή Κιουρντί για τη συγκρότηση της κλίμακάς του, που είναι κοινή σε ανιούσα και κατιούσα κίνηση.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Η βασική κλίμακα μπορεί να θεωρηθεί ως διαδοχή πενταχόρδου Κιουρντί / τετραχόρδου Κιουρντί, επαναλαμβανόμενη σε έκταση δύο οκταβών. Πάνω από τη βάση του μακάμ, ωστόσο, μπορεί εναλλακτικά να λειτουργήσει τετράχορδο αντί πενταχόρδου και, στην περίπτωση αυτή, να θεμελιωθεί στο Τσαργκιάχ πεντάχορδο Μπουσελίκ, το οποίο μπορεί παροδικά να τραπεί σε Ραστ, αποδίδοντας συγχρόνως τετράχορδο Μπεγιατί στο Νεβά:





Με την ίδια λογική, μπορεί να θεμελιωθεί πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Ατζέμ, το οποίο μάλιστα μπορεί παροδικά να τρέπεται και σε Νικρίζ. Και ακόμη, δεν είναι σπάνια η εμφάνιση φράσεων Μπουσελίκ κατά την έκταση του πενταχόρδου Γκερντανιέ-Ραμάλ. Όπως θα δούμε και στο μακάμ Κιουρντί, η μετάπτωση του τετραχόρδου Κιουρντί σε Χιτζάζ είναι αρκετά συνήθης. Ίσως γιατί είναι αρκετά απλή: αυτό που απαιτεί μόνο είναι η όξυνση της 3ης βαθμίδας του τετραχόρδου ας θυμηθούμε όσα αναφέρθηκαν για τη γένεση του σκληρού χρώματος από το σκληρό διατονικό γένος (κεφ. ΙV, παρ. 5.Β, εισαγωγικά). Έτσι, και στο πλαίσιο του Χιτζαζκάρ Κιουρντί, είναι δυνατή η μετατροπή σε κάποια μέρη της σύνθεσης των υπομονάδων Κιουρντί σε Χιτζάζ, και η εμφάνιση πλήρους σειράς Σεχνάζ (βλ. επόμενη παράγραφο καθώς και αντίστοιχο μακάμ) από τη βάση Ραστ:



Και βέβαια, με βάση όσα εκτέθηκαν πιο πρίν, είναι δυνατή η εμφάνιση σειράς Μπεγιατί από το Nεβά:





ず

και σειράς Χουμαγιούν από το Νεβά:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Σε αντίθεση με το ανάλογό του Κιουρντί (βλ. παρ. 7.11), του Κιουρντιλί Χιτζαζκάρ δεν υπάρχει ακριβές αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μετάθεση από το Nη του Πλ. Α΄ του σκληρού διατόνου (βλ. κεφ. IV, παρ. 4.11).

V.6.9. Μακάμ Χιτζαζκάο

Και εδώ υπάρχει αναλογία μεταξύ μακάμ Χιτζαζκάρ και μακάμ Σεχνάζ.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Η βασική δομή είναι διαδοχή σε έκταση δύο οκταβών πενταχόρδου Χιτζάζ / τετραχόρδου Χιτζάζ. Το πεντάχορδο της βάσης (Ραστ) μπορεί να τρέπεται σε Ραστ, ενώ το πεντάχορδο πάνω από την κορυφή (Γκερντανιέ) σε Μπουσελίκ με συνακόλουθη εμφάνιση και δομής Κιουρντί στο Μουχαγιέρ:



Κατιούσα

Η κατιούσα κίνηση διαφοροποιεί την κλίμακα εμφανίζοντας χρώμα Κιουρντί στο Νεβά και, συνεπώς, και Μπουσελίκ στο Τσαργκιάχ:







Με βάση τα παραπάνω, στις δυνατότητες του μακάμ είναι η εμφάνιση:

(α) Σειράς Χουμαγιούν στο Νεβά (κυρίως σε άνοδο)



(β) Σειράς Χουμαγιούν στο Ραστ (κυρίως σε κάθοδο)



(γ) Σειφάς Κιουφντί στο Νεβά



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Με την υπόθεση της σχετικότητας των διαφορών του σκληρού από το μαλακό χρώμα, το Χιτζαζκάρ θα μπορούσε να θεωρηθεί αντίστοιχο του Έσω B χρωματικού Ήχου από το $N\eta$ (βλ. κεφ. IV, παρ. 5.2).

V.6.10. Μακάμ Νικρίζ

Το μαχάμ αυτό αξιοποιεί ως βασιχή υπομονάδα το πεντάχορδο Νικρίζ (ή Νεβεσέρ).

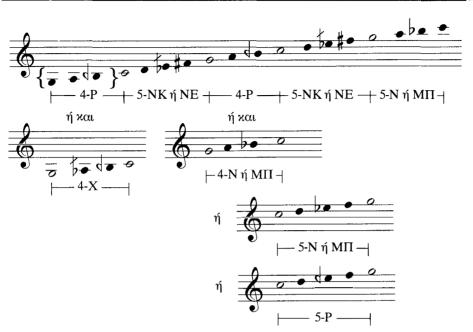
ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Η ανιούσα διαδοχή είναι:

Πεντάχορδο Nικρίζ στο Pαστ / τετράχορδο Pαστ στο Nεβά, και στη συνέχεια πεντάχορδο Nικρίζ στο Γ κερντανιέ / τετράχορδο Mπουσελίκ στο Pαμάλ. Από αυτές τις υπομονάδες, αυτή της βάσης μένει συστηματικά αμετάβλητη. Οι άλλες μπορούν να αλλάζουν· π .χ., το Pαστ στο Nεβά μπορεί να γίνει Mπουσελίκ, ή, το Nικρίζ στο Γ κερντανιέ μπορεί να γίνει Pαστ ή και Mπουσελίκ. Ακόμη, το υποκείμενο τετράχορδο Γ εγκιάχ- Γ αστ, μπορεί να εμφανιστεί είτε ως Γ αστ, είτε ως Γ είτε Γ είτε ως Γ είτε ως Γ είτε ως Γ είτε Γ είτε Γ είτε Γ είτε Γ είτε Γ είτε Γ εί





Κατιούσα

Η κατιούσα κλίμακα διαφοροποιείται από την ανιούσα κατά το ότι δίδει μονιμότερο χαρακτήρα στη μετάπτωση του τετραχόρδου Νεβά-Γκερντανιέ από *Ραστ* σε *Μπουσελίκ*:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Στο μακάμ Νικρίζ αντιστοιχεί απόλυτα ο σκληρός χρωματικός $\Pi\lambda$ του Δ , όπως ορίζεται και περιγράφεται από τον Σίμωνα Καρά ($\beta\lambda$. και εδώ, κεφ. IV, παρ. 5.6).

V.6.11. Μακάμ Νεβεσέ

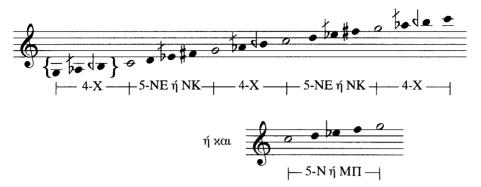
Με βάση την ίδια με το μακάμ Νικρίζ υπομονάδα, το μακάμ Νεβεσέρ εμμένει στις αμιγώς χρωματικές δομές. Διατηρεί δε κοινή κλίμακα σε ανάβαση και κατάβαση.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Το πεντάχορδο Nικρίζ θεμελιώνεται πάνω στη βάση και επαναλαμβάνεται στην κορυφή. Οι ενδιάμεσες υπομονάδες, καθώς και το υποκείμενο τετράχορδο, είναι τετράχορδα Xιτζάζ:







Υπάρχει μόνο η δυνατότητα μετατροπής του πενταχόρδου Γκερντανιέ-Ραμάλ σε Μπουσελίκ, οπότε και εμφανίζεται σειρά Χουμαγιούν από το Νεβά:



Αντίστοιχο στη Βυζαντινή Μουσική

Δεν υπάρχει ακριβές αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική, παρά μόνο στην περίπτωση εμφάνισης της σειράς Χουμαγιούν, οπότε έχουμε συμπεριφορά Πλ. του B από το $\Delta \iota$ (βλ. παραπάνω).

V.7. Βάση το Δουγκιάχ(-)

Τα μακάμ από τη βάση αυτή είναι τα περισσότερα σε αριθμό. Από το ιδιαίτερα μεγάλο σύνολο, εξετάζονται τα ακόλουθα δεκαεννέα.

V.7.1. Μακάμ Μπεγιατί

Είναι συνηθέστατο και ιδιαίτερα αγαπητό μακάμ στην αραβική μουσική. Στην τουρκική μουσική, η σημασία του είναι μικρή σε σχέση με αυτήν του μακάμ Ουσάκ (βλ. επόμενη παράγραφο).

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Στο Δουγκιάχ τετράχορδο Μπεγιατί που επαναλαμβάνεται και στην κορυφή Μουχαγιέρ. Στο Νεβά, κατά τη συνηθέστερη εκδοχή, πεντάχορδο Μπουσελίκ με πιθανή εμφάνιση και πενταχόρδου Τσαργκιάχ από την ομώνυμη βαθμίδα. Από τη βαθμίδα Ραμάλ και πάνω ακολουθεί συνήθως δομή Τσαργκιάχ. Εναλλακτικές δυνατότητες είναι: πεντάχορδο Ραστ ή και Χιτζάζ στο Νεβά, και τετράχορδο Κιουρντί στο Μουχαγιέρ.



Κατιούσα

Το βασικό χαρακτηριστικό της κατιούσας κλίμακας είναι η εμμονή στο πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά και η πιθανή εμφάνιση φράσεων Ατζέμ πάνω στη βαθμίδα Ατζέμ:



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Το Μπεγιατί μπορεί να θεωρηθεί ότι μετέχει στην οικογένεια των Πρώτων Ήχων και αντιστοιχεί στη συμπεριφορά τους εκείνη όπου συνεργάζονται με τον Δ΄ Ήχο. Στις περιπτώσεις αυτές ενεργοποιείται το πεντάχορδο Δ ι-Πα΄, και η κλίμακα διαιρείται σε ανόμοια συνημμένα τετράχορδα (β λ. κεφ. IV, παρ. 4.3 και 4.4).

V.7.2. Μακάμ Ουσάκ

Πρόκειται για το κατ' εξοχήν τουρκικό μακάμ. Οι Άραβες δεν το αναφέρουν ως ιδιαίτερο δικό τους μακάμ, παρά ως "το Ουσάκ των Τούρκων". Στην πραγματικότητα, δεν πρόκειται παρά για τη δομή, στον χώρο της τουρκικής μουσικής, την αντίστοιχη προς αυτήν του Μπεγιατί των Αράβων. Όσο για τη σχέση του τουρκικού Μπεγιατί με το Ουσάκ, αυτή έχει περισσότερο να κάνει με τη γενικότερη τάση του μακάμ να πραγματώνει εκλεκτικά τα μέρη της σύνθεσης που σχετίζονται με τη βαθ-



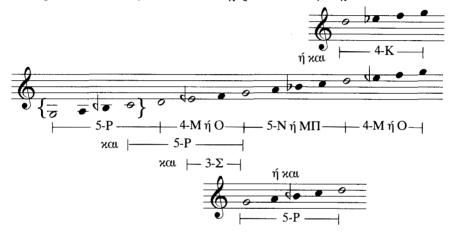


μίδα Νεβά (πορυφή του τετραχόρδου της βάσης) πάνω από τη βάση του μακάμ, το Δουγκιάχ (περίπτωση του Μπεγιατί) ή κάτω απ' αυτήν (περίπτωση του Ουσάκ).

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Η βασική δομή παραμένει ίδια με αυτήν του Μπεγιατί, ενώ μπορεί να εμφανιστεί και τετράχορδο Κιουρντί από το Μουχαγιέρ. Και εδώ, το πεντάχορδο Νεβά-Μουχαγιέρ μπορεί να είναι Μπουσελίκ ή Ραστ. Η βασική διαφορά έγκειται στον ιδιαίτερο τονισμό του χρώματος Ραστ από την υποκείμενη βαθμίδα Ραστ. Η λειτουργία του πενταχόρδου Ραστ-Νεβά είναι απολύτως ανάλογη προς αυτήν του μακάμ Ραστ, έτσι που να εμφανίζονται συστηματικά και φράσεις Σεγκιάχ από την ομώνυμη νότα. Ακόμη, ενεργοποιείται συστηματικά το υποκείμενο Ραστ πεντάγορδο από το Γεγκιάχ.



Κατιούσα

Σε επιστροφή για κατάληξη, η μελωδία κρατά και εδώ αποκλειστικά Μπουσελίκ το πεντάχορδο Νεβά-Μουχαγιέρ:



Με βάση τα παραπάνω, μέσα στις δυνατότητες του μαχάμ είναι η εμφάνιση σειράς Μπουσελίκ από το Nεβά:



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Ισχύουν όσα αναφέρθηκαν στο προηγούμενο μακάμ.





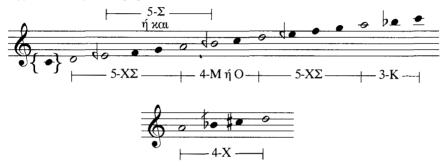
V.7.3. Μακάμ Χουσεϊνί

Με αφορμή την ίδια βασική δομή αλλά με εμμονή στην 5η βαθμίδα της κλίμακας, La (= Χουσεϊνί), παράγεται ένα από τα μελωδικότερα μακάμ της ανατολικής μουσικής, που παίρνει το όνομά του από τη βαθμίδα αυτή.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

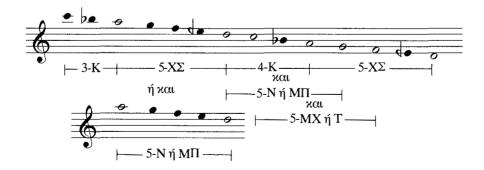
Στη βάση θεμελιώνεται πεντάχορδο Χουσεϊνί (ή Μπεγιατί) που μπορεί να επαναληφθεί και πάνω από την κορυφή Μουχαγιέρ, και ακολουθεί τετράχορδο Μπεγιατί από τη βαθμίδα Χουσεϊνί. Το τετράχορδο αυτό μπορεί να εμφανίζει εναλλακτικά παροδική μετάπτωση σε Χιτζάζ:



Είναι ακόμη δυνατόν να αναπτυχθούν φράσεις Σεγκιάχ κατά την έκταση του πενταχόρδου Σεγκιάχ-Εβίτζ και πάνω από το άνω Χουσεϊνί φράσεις Κιουρντί.

Κατιούσα

Αρκετά παρόμοια προς την κατιούσα κλίμακα των δύο προηγούμενων μακάμ είναι η κατιούσα και του Χουσεϊνί. Η βασική διαφορά είναι ότι η μόνιμη εμφάνιση της βαθμίδας Ατζέμ (=Si $\,$), δεν παράγει μόνο φράσεις Μπουσελίκ από το Νεβά αλλά, ακόμη, φράσεις Κιουρντί από το Χουσεϊνί όσο και φράσεις Τσαργκιάχ από το Τσαργκιάχ:



Δεν είναι απόμη απίθανη η εμφάνιση απούσματος Μπουσελίκ από το Μουχαγιές.





Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Το Χουσεϊνί μπορεί να θεωρηθεί ότι μετέχει στην οικογένεια των αμιγών Πρώτων Ήχων και των αντίστοιχων τετραφώνων τους που αξιοποιούν την κλίμακα σε διαίρεση κατά όμοια διαζευγμένα τετράχορδα (βλ. κεφ. ΙV, παρ. 4.5 και 4.6).

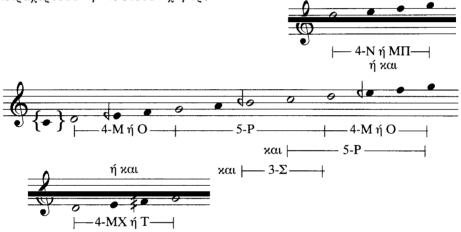
V.7.4. Μακάμ Νεβά

Παραλλαγή του Μπεγιατί είναι το μακάμ Νεβά, που επιμένει στο άκουσμα της δομής Ραστ τόσο σε ανιούσα όσο και σε κατιούσα κίνηση κατά την έκταση του πενταχόρδου Νεβά-Μουχαγιέρ. Παίρνει δε το όνομά του ακριβώς από τη συστηματική προβολή της βαθμίδας Νεβά.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Βασική διαδοχή: τετράχορδο Μπεγιατί στο Δουγκιάχ / πεντάχορδο Ραστ στο Νεβά/ τετράχορδο Μπεγιατί στο Μουγαγιέρ:



Στο πλαίσιο του τροπικού αυτού σχήματος, πραγματοποιούνται φράσεις Σεγκιάχ από το Εβίτζ όσο και $Pa\sigma\tau$ από το Γκερντανιέ. Πάνω στο Movχαγιέρ είναι δυνατή η εμφάνιση χρώματος Mπουσελίκ, οπότε και εμφανίζεται σειρά Aτζεμλί $Pa\sigma\tau$ από το Nεβά:



Καθώς δε η συνήθης ανιούσα κίνηση του μακάμ είναι η όδευση προς το Νεβά, έλκονται οι υποκείμενες του Νεβά βαθμίδες, με αποτέλεσμα τη συχνή μετατροπή του τετραχόρδου της βάσης σε Τσαργκιάχ (βλ. σχήμα κλίμακας).

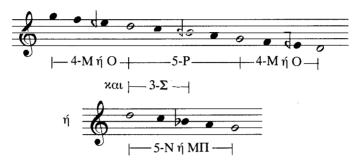
ΤΑ ΜΑΚΑΜ ΤΩΝ ΑΡΑΒΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ





Κατιούσα

Με βάση την ίδια με εκείνην δομή, η κατιούσα κλίμακα διαφοροποιείται από την ανιούσα μόνο κατά το ότι επιτρέπει (ιδίως στις τελικές καταληκτικές φράσεις) την εμφάνιση του χρώματος Μπουσελίκ πάνω στο Νεβά:



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Το μακάμ Νεβά θα μπορούσε να χαρακτηριστεί είτε ως Ήχος A' τρίφωνος, είτε ως Ήχος Δ' παραμεσάζων.

V.7.5. Μακάμ Νισαμπουρέκ

Ιδιότυπη η περίπτωση του μακάμ αυτού, καθώς θα μπορούσε να θεωρηθεί κλιμάκωση του Νεβά προς τα maggiore ακούσματα. Αποτέλεσμα της τροπικής συμπεριφοράς που σηματοδοτεί, είναι η μεταφορά των ακουσμάτων *Ραστ* και *Τσαργκιάχ* από διαφορετικές βάσεις. Έτσι εμφανίζεται και συμπεριφορά Νισαμπούρ (βλ. πιο κάτω, παρ. 9.1), από την οποία και παίρνει το όνομά του.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Η ανιούσα κλίμακα ταυτίζεται σχεδόν με την κατιούσα, με πολύ λίγες διαφορές που θα επισημανθούν. Όπως βλέπουμε από το σχήμα, το Νισαμπουρέκ αξιοποιεί το υποκείμενο τετράχορδο Ασιράν-Δουγκιάχ, τρέποντάς το όμως σε Pαστ (αντικατάσταση της βαθμίδας Pαστ = Dο σε Zιργκιουλέ = Dο \sharp).

Κατά την αραβική ανάγνωση της κλίμακας, στη βάση θεμελιώνεται τετράχορδο Τσαργκιάχ, ακολουθούμενο από πεντάχορδο Ραστ από το Νεβά, και τετράχορδο Τσαργκιάχ στο Μουχαγιέρ. Παράλληλα με το Ραστ στο Νεβά, εμφανίζεται και η δυνατότητα φράσεων Μπεγιατί από το Χουσεϊνί, που μπορεί να έχουν και χρώμα Μπουσελίκ στις κατιούσες κινήσεις.

Αντίθετα, κατά την τουρκική ανάγνωση της κλίμακας, στο Δουγκιάχ αναπτύσσεται πλήρης σειρά Ραστ, με δεσπόζουσες βαθμίδες, εκτός από τη βάση, το Χουσεϊνί και το Μουχαγιέρ, ενώ είναι πάντα δυνατή η εμφάνιση τετραχόρδου Μπουσελίκ στο Χουσεϊνί σε κατιούσα κίνηση:





Τέλος, από το Δουγκιάχ μπορεί να εμφανιστεί πεντάχορδο Νικρίζ (αραβ.) ή και Χισάρ (τουρκ.) ως αποτέλεσμα της ανιούσας όδευσης προς το Χουσεϊνί. Σύμφωνα με όσα είπαμε, λοιπόν, μέσα στις δυνατότητες του μακάμ είναι η εμφάνιση:

(α) Πλήφους σειφάς Ράστ από το Δουγκιάχ



(β) Σειράς Ατζεμλί Ραστ από το Δουγκιάχ







(γ) Συμπεριφοράς Νισαμπούρ από τη φυσική του βάση (Μπουσελίκ)



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Ακριβές ανάλογο δεν υπάρχει, εκτός, ενδεχομένως, από τη συμπεριφορά Νισαμπούρ που αντιστοιχεί στη χρόα του Κλιτού (βλ. κεφ. ΙV, παρ. 7).

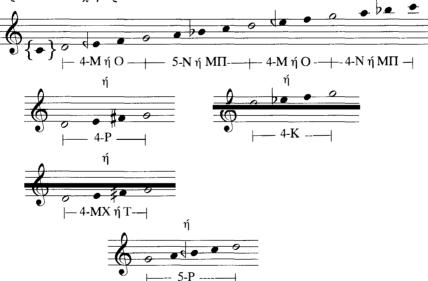
V.7.6. Μακάμ Ισφαχάν

Από μια δομή ανάλογη προς αυτήν των Ουσάκ και Μπεγιατί ξεκινάει και το μακάμ Ισφαχάν, για να συστήσει μια ακόμη διαφορετική τροπική συμπεριφορά.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Η βασική δομή ακολουθεί τη διαδοχή: τετράχορδο Μπεγιατί στο Δουγκιάχ / πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά και τετράχορδο Μπεγιατί στο Μουχαγιέρ / τετράχορδο Μπουσελίκ στο Ραμάλ. Με αφορμή αυτή τη δομή, έχουμε τις εξής δυνατότητες: τετράχορδο Ραστ ή Τσαργκιάχ στο Δουγκιάχ, πεντάχορδο Ραστ στο Νεβά και τετράχορδο Κιουρντί στο Μουχαγιέρ.

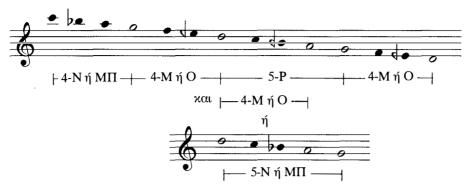


Κατιούσα

Ελάχιστα διαφοροποιούμενη η κατιούσα κλίμακα διατηρεί σταθερά το Μπεγιατί της βάσης, ενώ χρησιμοποιεί Ραστ με εναλλακτική δυνατότητα Μπουσελίκ για το κατιόν πεντάχορδο Μουχαγιέρ-Νεβά:







Όπως φαίνεται λοιπόν, μέσα στις δυνατότητες του μακάμ Ισφαχάν είναι η εμφάνιση:

(α) σειράς Μπεγιατί από το Δουγκιάχ



(β) σειράς Μπουσελίκ από το Νεβά



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Και εδώ ισχύουν ανάλογα με αυτά που παρατηρήθηκαν στο μακάμ Μπεγιατί.

V.7.7. Μακάμ Α**ρα**ζμπά**ρ**

Ίδια βασική δομή με το Ισφαχάν αλλά διαφορετικές εναλλακτικές δυνατότητες, συνθέτουν το μακάμ Αραζμπάρ.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

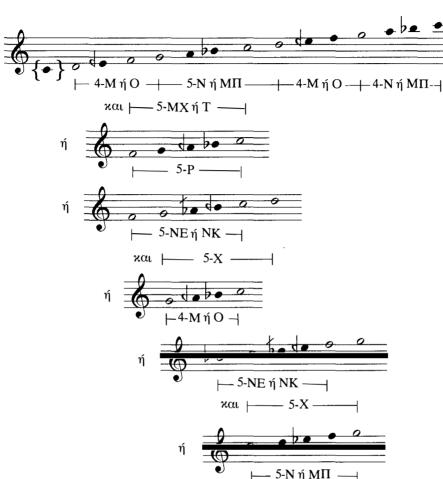
Η βασική δομή ακολουθεί τη διαδοχή: τετράχορδο Μπεγιατί στο Δουγκιάχ / πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά και συγχρόνως πεντάχορδο Τσαργκιάχ από τη φυσική του θέση. Στη συνέχεια, τετράχορδο Μπεγιατί στο Μουχαγιέρ / τετράχορδο Μπουσελίκ στο Ραμάλ.

Εναλλακτικές δυνατότητες:

- πεντάχορδο Ραστ στο Τσαργκιάχ
- τετράχορδο Μπεγιατί στο Νεβά
- πεντάχορδο Χιτζάζ στο Νεβά, και συνεπώς και Νικρίζ στο Τσαργκιάχ
- πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Γκερντανιέ
- πεντάχορδο Χιτζάζ στο Γκερντανιέ, και συνεπώς και Νικρίζ στο Ατζέμ.







Κατιούσα

Η κατιούσα καταληκτική κίνηση γίνεται μέσα από τη βασική δομή, με επιπλέον δυνατότητα την εμφάνιση φράσεων Τσαργκιάχ και Ατζέμ από τις φυσικές τους βάσεις:







Στις δυνατότητες του μακάμ είναι και η εμφάνιση σειράς Μπεγιατί από το Νεβά:



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Και εδώ ισχύουν ανάλογα με αυτά που παρατηρήθηκαν στο μακάμ Μπεγιατί.

V.7.8. Μακάμ Μουχαγιές (τουςκ.) ή Μπαμπαταχίς (αςαβ.)

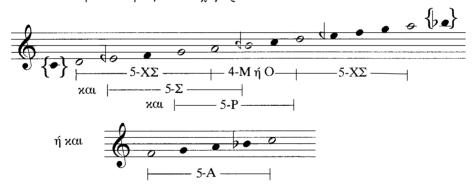
Παραλλαγή του Χουσεϊνί είναι το μακάμ Μουχαγιέρ. Η συστηματική κίνηση πάνω από την κορυφή της κλίμακάς του και η προβολή της βαθμίδας αυτής (Μουχαγιέρ) του έχουν δώσει το όνομά του.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Η βασική κλίμακα είναι αυτή του Χουσεϊνί με πεντάχορδο Χουσεϊνί στα Δουγκιάχ και Μουχαγιέρ και τετράχορδο Μπεγιατί στο Χουσεϊνί. Κατά την όδευση προς το Μουχαγιέρ, όπου και επιχωριάζει το μεγάλο μέρος της μελικής εξέλιξης των συνθέσεων, υπάρχουν οι εναλλακτικές δυνατότητες πραγματοποίησης φράσεων:

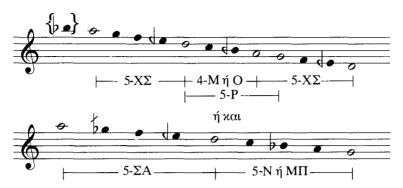
- Σεγκιάχ κατά την έκταση Σεγκιάχ-Εβίτζ,
- Ατζέμ, κατά την έκταση Τσαργκιάχ-Γκερντανιέ, και
- Ραστ κατά την έκταση Νεβά- Μουχαγιέρ.



Κατιούσα

Η κατιούσα κλίμακα διαφοροποιείται από την ανιούσα κατά το πεντάχορδο Νεβά-Μουχαγιέρ, το οποίο, ενώ κανονικά είναι *Ραστ* εναλλασσόμενο με το *Μπεγιατί* από το Χουσεϊνί, στις καταληκτικές φράσεις τρέπεται σε Μπουσελίκ. Σε παροδική επανάκαμψη της μελωδικής κίνησης προς τα πάνω, λίγο πριν από την κατάληξη της μελωδίας, είναι δυνατή η απόδοση φράσεων Σαμπά από το Μουχαγιέρ:





Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Η χαρακτηριστική τάση του Μουχαγιέρ να αξιοποιεί το πεντάχορδο πάνω από την κορυφή, κάνει το μακάμ αυτό ανάλογο προς έναν ήχο επτάφωνο. Δεδομένου δε του ιδιώματος του Σαμπά, που είναι ίδιο πλαγίου ήχου (βλ. κεφ. IV, παρ. 5.1), μπορούμε να το χαρακτηρίσουμε ήχο Πλάγιο του Α΄ Επτάφωνο.

V.7.9. Μακάμ Καρσιγιάρ (τουρκ.) ή Χουρί (αραβ.)

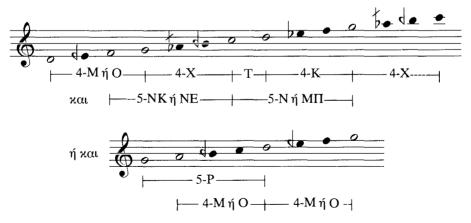
Το Καρσιγιάρ συνδυάζει το άκουσμα Μπεγιατί με το άκουσμα Χιτζάζ. Είναι δε ο τυπικός μεικτός, από χρώμα και διάτονο, τρόπος, με βάση το Δουγκιάχ. Στη μελωδική εξέλιξή του, ωστόσο, συχνά εμφανίζει παροδική συμπεριφορά Χουσεϊνί, κάτι που αποτελεί ένδειξη για την προέλευσή του.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Στη βάση τετράχορδο Μπεγιατί / στο Νεβά τετράχορδο Χιτζάζ / στο Μουχαγιέρ τετράχορδο Κιουρντί / στο Ραμάλ τετράχορδο Χιτζάζ.

Με τη δεδομένη δομή, εμφανίζεται πεντάχορδο Nε β εσέρ από το Tσαργκιάχ και πεντάχορδο Mπουσελίκ από το Γ κερντανιέ:



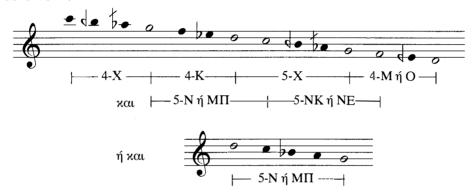




Στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του Καρσιγιάρ περιλαμβάνεται η παροδική αναίρεση του χρωματικού τετραχόρδου και η εμφάνιση συμπεριφοράς Χουσεϊνί, με προβολή του φυσικού La (βαθμίδα Χουσεϊνί, αντί της κανονικής Χισάρ) και κίνηση κατά την έκταση των διαδοχικών τετραχόρδων Χουσεϊνί-Μουχαγιέρ και Μουχαγιέρ- Ραμάλ. Στην περίπτωση αυτή εμφανίζεται Μπεγιατί στα Χουσεϊνί και Μουχαγιέρ, και Ραστ στο Νεβά, στις ανιούσες κινήσεις.

Κατιούσα

Η κατιούσα κλίμακα αξιοποιεί το ίδιο βασικό σχήμα, με τη διαφορά ότι, κατά την αναίρεση του Χιτζάζ επί του Νεβά, τρέπει το πεντάχορδο Νεβά-Μουχαγιέρ σε Μπουσελίκ.



Η λειτουργία μεικτής κλίμακας, από διατονικές και χρωματικές υπομονάδες, είναι πολύ συνηθισμένη στο μουσικό σύστημα που διαπραγματευόμαστε. Έτσι, το Καρσιγιάρ προσφέρει πολλές εναλλακτικές δυνατότητες, όπως:

(α) Εμφάνιση σειράς Σουζινάκ από το Ραστ



(β) Εμφάνιση σειράς Χουζάμ από το Σεγκιάχ



(γ) Εμφάνιση σειράς Ουζάλ από το Νεβά







(δ) Εμφάνιση σειράς Χιτζάζ από το Νεβά



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Μολονότι δεν ξεχωρίζεται από τους θεωρητικούς ως ιδιαίτερος ήχος της βυζαντινής μουσικής, το Καρσιγιάρ συνιστά τροπική συμπεριφορά παροδική μεν αλλά πολύ συνηθισμένη, ώστε στην ψαλτική πρακτική να φέρεται με ιδιαίτερο όνομα, ως Ήχος Δευτερόπρωτος (βλ. κεφ. IV, παρ. 7).

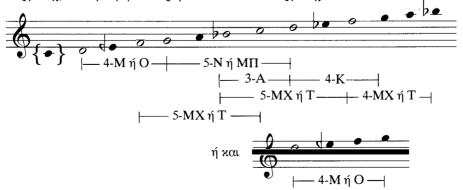
V.7.10. Μακάμ Ατζέμ

Το μαχάμ αυτό αναισεί ένα τυπικό χαραχτηριστικό όλων σχεδόν των δομών που εξετάστηκαν ως τώρα στην ευαισθησία της 6ης βαθμίδας της κλίμακας, η οποία σε ανιούσα κίνηση είναι γενικά Eβίτζ (=Si \downarrow) και σε κατιούσα κίνηση γενικά αλλάζει σε Aτζέμ (=Si \downarrow). Το μακάμ αυτό χρησιμοποιεί μόνιμα ως 6η βαθμίδα το Aτζέμ, από την οποία και παίρνει το όνομά του. Άμεση συνέπεια είναι η ταύτιση ανιούσας και κατιούσας κλίμακας. Επιπλέον, υπάρχει μια εμφανής τάση της μελωδίας να στέκεται στο Aτζέμ, πραγματοποιώντας φράσεις γύρω απ' αυτό, για να "αποδεσμευθεί" στη συνέχεια και να επιστρέψει προς τη βάση. Με αποτέλεσμα, η κατιούσα αυτή κατάληξη να δίδει και την τελική αίσθηση της μελωδικής κίνησης του μαχάμ.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα = Κατιούσα

Η δομή επιτρέπει τις εξής τυπικές δυνατότητες: τετράχορδο Μπεγιατί στο Δουγκιάχ, πεντάχορδο Τσαργκιάχ στην ομώνυμη βαθμίδα, πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά. Ανεβαίνοντας, κάνει φράσεις Ατζέμ στο Ατζέμ, που μπορούν να επεκταθούν σε όλη την έκταση του Τσαργκιάχ πενταχόρδου Ατζέμ-Άνω Τσαργκιάχ, αποδίδοντας ακόμη και άκουσμα Κιουρντί στο Μουχαγιέρ. Αν η μελωδία κινηθεί πάνω από το Άνω Τσαργκιάχ, τότε η δομή που προβάλλεται είναι Τσαργκιάχ.







Θα πρέπει ωστόσο να παρατηρηθεί ότι η δομή Κιουρντί για το τετράχορδο Μουχαγιέρ-Άνω Νεβά δεν είναι λειτουργική: στην πραγματικότητα προκύπτει ως αποτέλεσμα της λειτουργίας του πενταχόρδου Τσαργκιάχ από το Ατζέμ. Όταν η μελωδία κινείται με βάση το Μουχαγιέρ, τότε το τετράχορδο γίνεται κατά κανόνα Μπεγιατί.

Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Όπως έχει αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, αντίστοιχο του Ατζέμ είναι ο πεντάφωνος φθορικός πλάγιος του Α΄ ήχος (κεφ. IV, παρ. 4.10).

V.7.11. Μακάμ Κιουρντί

Και το μαχάμ Κιουρντί αξιοποιεί μόνιμα τη βαθμίδα Ατζέμ και, επιπλέον, χρησιμοποιεί συστηματικά και τη βαθμίδα Κιουρντί (=Mi |) πάνω από τη βάση του, από την οποία και παίρνει το όνομά του. Όπως και το μαχάμ Ατζέμ, το Κιουρντί χρησιμοποιεί την ίδια χλίμαχα, τόσο για ανιούσα όσο και για κατιούσα χίνηση.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα = Κατιούσα

Όπως φαίνεται από το σχήμα της κλίμακας, η βασική δομή προβλέπει τη δυνατότητα εμφάνισης είτε τετραχόρδου Κιουρντί στο Δουγκιάχ και πενταχόρδου Μπουσελίκ στο Νεβά, είτε πενταχόρδου Κιουρντί στο Δουγκιάχ και τετραχόρδου Κιουρντί στο Χουσεϊνί. Χωρίς να αποκλείει η μια δυνατότητα την άλλη μέσα στο πλαίσιο της ίδιας μουσικής πραγμάτωσης, η πρώτη βρίσκεται πιο κοντά στην τούρκικη αισθητική ενώ η δεύτερη στην αραβική. Σε κάθε περίπτωση, είναι δυνατή και η εμφάνιση φράσεων Τσαργκιάχ από την ομώνυμη βαθμίδα:



Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του μακάμ Κιουρντί είναι ότι αρκετά συχνά αναιρεί τη βαθμίδα Κιουρντί, τρέποντας το τετράχορδο της βάσης σε Μπεγιατί. Αυτό συμβαίνει ιδίως σε ανιούσες κινήσεις. Ωστόσο, και στην κατιούσα καταληκτική κίνηση της μελωδίας έχουμε συχνά ένα "παιχνίδι" με τη 2η βαθμίδα του τετραχόρδου, που μπορεί να γίνει διαδοχικά $Μπουσελίκ \rightarrow Σεγκιάχ \rightarrow οξύ Κιουρντί \rightarrow Κιουρντί (στο τέλος της φράσης). Η θεωρητική δομή δηλαδή του τετραχόρδου της βάσης προσεγγίζεται σταδιακά, με διαδοχικές μικροϋφέσεις πάνω στη δεύτερη βαθμίδα του <math>-$ κάτι που είχαμε επισημάνει κατά την περιγραφή της συγκεκριμένης υπομονάδας (βλ. κεφ. ΙΙΙ, παρ. 3.4).

ΤΑ ΜΑΚΑΜ ΤΩΝ ΑΡΑΒΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ





Μέσα στις συνήθεις δυνατότητες του μακάμ είναι η εμφάνιση σειράς Μπουσελίκ από το Nεβά:



Αρκετές φορές εξάλλου, στις καταληκτικές φράσεις και μέσα στο πλαίσιο του τετραχόρδου της βάσης, έλκεται το Νεβά προς το Τσαργκιάχ (Sol \rightarrow Fa), με αποτέλεσμα την εμφάνιση του ιδιώματος Σαμπά-Κιουρντί (βλ. κεφ. III, παρ. 3.6).

Ένα τελευταίο σημείο που χρήζει προσοχής είναι το τρίχορδο Σεγκιάχ κάτω από τη βάση του μακάμ: το Si κάτω από τη βάση δεν έχει ύφεση, αλλά αντιστοιχεί στη βαθμίδα Igάκ.

Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Με βάση τα χαρακτηριστικά του όπως περιγράφηκαν, το Κιουρντί αντιστοιχεί στη συμπεριφορά που χαρακτηρίζεται ως Ήχος Πλ Α΄ σκληρός διατονικός (βλ. κεφ. IV, παρ. 4.11).

V.7.12. Μακάμ Μπουσελίκ

Σκληφό διατονικό μακάμ και το Μπουσελίκ, γνωφίσαμε το ανάλογό του από το Do, το Νιχαβέντ. Το μακάμ αυτό ονομάζεται έτσι γιατί αξιοποιεί τη βαθμίδα Μπουσελίκ στη θέση του Σεγκιάχ. Το Μπουσελίκ πραγματοποιεί τη μελωδική του εξέλιξη στα ψηλά μέρη της κλίμακάς του διατηφώντας γενικά έναν ανιόντα χαρακτήρα στις κινήσεις του. Και το Μπουσελίκ, όπως και το Νιχαβέντ, είναι ιδιαίτερα αγαπητό τροπικό σχήμα, τόσο αυτούσιο όσο και στις αμέτρητες παραλλαγές του (π.χ. Χισάρ Μπουσελίκ, Γεγκιάχ Μπουσελίκ, κ.ο.κ.) που συνδυάζουν επιμέρους τροπικά ιδιώματα με τον minore χαρακτήρα του.

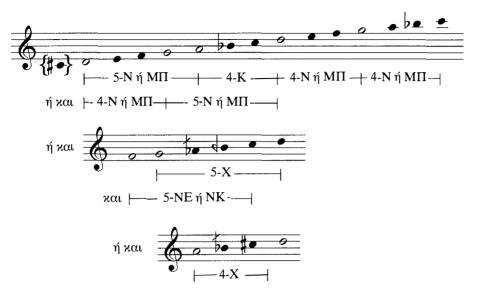
KAIMAKA

Ανιούσα

Και εδώ, όπως και στην περίπτωση του Κιουρντί, η τροπική δομή επιδέχεται διαφορετικές "αναγνώσεις": πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Δουγκιάχ και τετράχορδο Κιουρντί στο Χουσεϊνί, είτε τετράχορδο Μπουσελίκ στο Δουγκιάχ και πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά. Να σημειώσουμε ότι η πρώτη είναι η συνηθέστερη και δοκιμότερη. Όσο για πάνω από την κορυφή, η συνηθισμένη διαδοχή είναι τετράχορδο Μπουσελίκ στο Μουχαγιέρ και τετράχορδο Μπουσελίκ στο Ραμάλ.

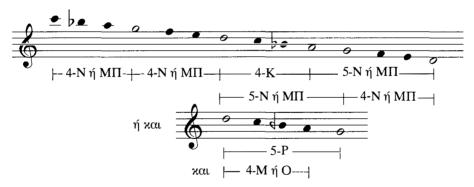
Κατά τα λοιπά, όπως και στην περίπτωση του Νιχαβέντ, μπορεί στην 5η της κλίμακας (Χουσεϊνί), να θεμελιωθεί τετράχορδο Χιτζάζ. Ακόμη, είναι δυνατή η θεμελίωση πενταχόρδου Χιτζάζ στο Νεβά, και, συνεπώς, πενταχόρδου Νικρίζ στο Τσαργκιάχ:





Κατιούσα

Το διαφοροποιητικό χαρακτηριστικό της κατιούσας κλίμακας είναι η πιθανότητα εμφάνισης *Ραστ* από το *Νεβά* και *Μπεγιατί* από το *Χουσεϊνί*:



Στις δυνατότητες του μαχάμ αχόμη είναι η εμφάνιση σειφάς Χουμαγιούν από το Χουσεϊνί:



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Ισχύουν εδώ όσα αναφέρθηκαν και στο Νιχαβέντ. Θα μπορούσε να θεωρηθεί το Μπουσελίκ Ήχος Δ΄ σκληρός διατονικός κατά μετάθεση στο Πα.





V.7.13. Μακάμ Σαμπά

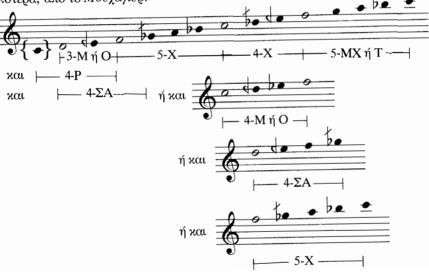
Το μακάμ αυτό αξιοποιεί το ομώνυμο τετράχορδο που γνωρίσαμε στο κεφ. ΙΗ (παρ. 3.6). Τα δυο χαρακτηριστικά του Σαμπά είναι, αφενός, η εμφάνιση του τετραχόρδου Σαμπά στη βάση του μακάμ, αφετέρου, η προβολή υπομονάδων Χιτζάζ από τα Τσαργκιάχ και Γκερντανιέ.

KAIMAKA

Ανιούσα

Πάνω από τη βάση του μακάμ λειτουργεί ένα τρίχορδο Μπεγιατί. Το τρίχορδο αυτό μπορεί να επεκταθεί προς τα κάτω, κατά τον τόνο Ραστ-Δουγκιάχ, και να δώσει τετράχορδο Ραστ από το Ραστ. Στην περίπτωση αυτή, η κλίμακα συνεχίζει προς τα πάνω με πεντάχορδο Χιτζάζ στο Τσαργκιάχ και τετράχορδο Χιτζάζ στο Γκερντανιέ. Το τελευταίο αυτό τετράχορδο μπορεί μερικές φορές να τραπεί σε Μπεγιατί.

Παραλλήλως το τρίχορδο Μπεγιατί επεκτείνεται και προς τα πάνω και εμφανίζει το χρώμα Σαμπά από τη βάση του μακάμ. Μπορεί δε το ίδιο να συμβεί και μια οκτάβα ψηλότερα, από το Μουχαγιέρ:



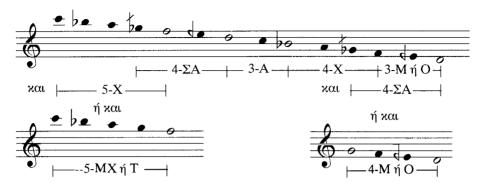
Αν η μελωδία κινηθεί ψηλότερα από το άνω Τσαργκιάχ, τότε η συνήθης δομή είναι πεντάχορδο Τσαργκιάχ από τη βαθμίδα αυτή, ενώ δεν αποκλείεται και πεντάχορδο Χιτζάζ.

Κατιούσα

Ξεκινώντας από κατιόν πεντάχορδο Χιτζάζ στο άνω Τσαργκιάχ (το οποίο μπορεί να είναι και πεντάχορδο Τσαργκιάχ), η κατιούσα κλίμακα εγκαθιστά στο Μουχαγιέρ τετράχορδο Σαμπά, το οποίο αξιοποιείται από την κατιούσα φράση. Με κορυφή της κλίμακας το Μουχαγιέρ, εμφανίζονται φράσεις Ατζέμ από το Ατζέμ, φράσεις Χιτζάζ από το Τσαργκιάχ (και συγχρόνως Μπεγιατί από το Δουγκιάχ) και φράσεις Σαμπά από τη βάση Δουγκιάχ.







Καθώς, όπως είδαμε, στο Γκερντανιέ μπορεί να θεμελιώνεται και τετράχορδο Μπεγιατί, μέσα στις τυπικές δυνατότητες του μακάμ είναι και η εμφάνιση σειράς Ουζάλ από το Τσαργκιάχ:



Μια εναλλακτική δυνατότητα, τέλος, είναι η αναίφεση των υφέσεων στα Sol και Si και η θεμελίωση στο Νεβά πενταχόφδου Ραστ σε ανάβαση και Μπουσελίκ σε κατάβαση. Αυτή η τελευταία δυνατότητα είναι πολύ συνηθισμένη στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια και τις συνθέσεις βυζαντινής μουσικής, όπου, κατά κανόνα, το Σαμπά είναι παροδική συμπεριφορά.

Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Με το δεδομένο που μόλις αναφέρθηκε, της λειτουργίας δηλαδή στη βυζαντινή μουσική του Σαμπά ως παροδικής συμπεριφοράς, ανάλογο του μακάμ αυτού είναι ο Ήχος Πλάγιος του Α΄ δίφωνος φθορικός, ο φερόμενος και ως Νάος, που έχουμε γνωρίσει στα προηγούμενα (κεφ. IV, παρ. 5.1).

V.7.14. Μακάμ Δουγκιάχ

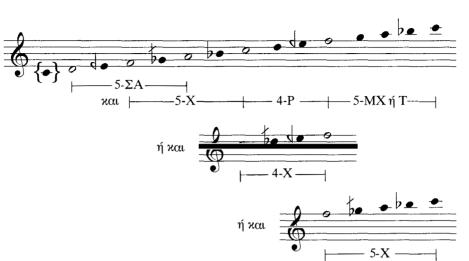
Το Δουγκιάχ δεν είναι στην πραγματικότητα παρά μια παραλλαγή του Σαμπά, με τη διαφορά ότι εμμένει στο χρώμα Σαμπά περισσότερο καθώς και ότι μπορεί να εμφανίζει καταληκτικές φράσεις με χρώμα Χιτζάζ από τη βάση του.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

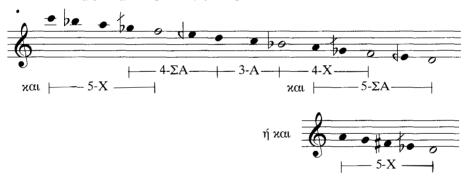
Από τη βάση αναπτύσσεται ένα πλήρες πεντάχορδο Σαμπά, το οποίο εναλλάσσεται με πεντάχορδο Χιτζάζ από το Τσαργκιάχ. Στο Γκερντανιέ θεμελιώνεται τετράχορδο Ραστ (ή και Χιτζάζ) και στο άνω Τσαργκιάχ πεντάχορδο Τσαργκιάχ (ή και Χιτζάζ).





Κατιούσα

Στην κατιούσα ισχύουν ανάλογα με την κατιούσα του Σαμπά. Η διαφορά είναι η εμφάνιση και πάλι πλήρους πενταχόρδου Σαμπά από το Δουγκιάχ καθώς και ότι το πεντάχορδο της βάσης μπορεί ακόμη να τραπεί σε Χιτζάζ:



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Ισχύουν όσα είπαμε και στην περίπτωση του μακάμ Σαμπά. Ωστόσο είναι λίγο πιο περίπλοκη η περίπτωση του Δουγκιάχ: αν π.χ. στη βάση του Πλ. Α΄ ήχου (Πα) θεμελιώσουμε τρίχορδο Α΄ ήχου και στη διφωνία (Γα) τετράχορδο του Πλ. Β΄ ήχου, έχουμε τη συμπεριφορά Σαμπά. Αν, στη συνέχεια, αναιρέσουμε τη χρωματική συμπεριφορά στο Γα και την εγκαταστήσουμε στη βάση Πα, τότε εμφανίζεται ο κύκλος του Δουγκιάχ. Από τα παραπάνω φαίνεται ότι το Δουγκιάχ εμπεριέχει συνδυασμό περισσότερων από μιας συμπεριφορών, οι οποίες μπορούν θαυμάσια να πραγματωθούν στο πλαίσιο μιας εκκλησιαστικής σύνθεσης, αλλά δεν έχουν ακριβή αντιστοιχία με ένα συγκεκριμένο ήχο της βυζαντινής μουσικής.





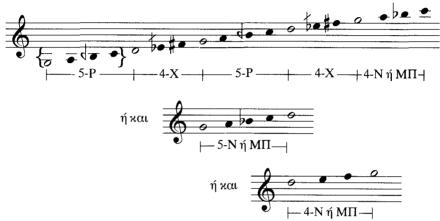
V.7.15. Μακάμ Χιτζάζ (τουρκ.) ή Χιτζαζί (αραβ.)

Το κατ' εξοχήν χρωματικό μακάμ. Είναι συνηθέστατο τροπικό σχήμα, τόσο στην έντεχνη όσο και στη λαϊκή μουσική των Αράβων και των Τούρκων.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

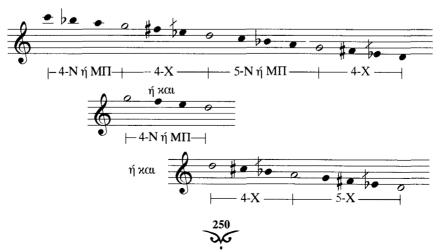
Η συνήθης εκδοχή του Χιτζάζ έχει την εξής ανιούσα κλίμακα: τετράχορδο Xιτζάζ στο Δ ουγκιάχ / πεντάχορδο Pαστ στο Nεβά και τετράχορδο Xιτζάζ στο Mουχαγιέρ / τετράχορδο Mπουσελίκ στο άνω Nεβά ή Pαμάλ:



Περιστασιακά μπορούν να τραπούν σε Μπουσελίκ το πεντάχορδο πάνω στο Νεβά, όπως και το τετράχορδο πάνω στο Μουχαγιέρ. Τέλος, η μελωδική κίνηση του μακάμ, που είναι αδιακρίτως ανιούσα ή κατιούσα, μπορεί να αξιοποιήσει το πεντάχορδο Γεγκιάχ-Δουγκιάχ, το οποίο είναι Ραστ.

Κατιούσα

Η σημαντικότερη αλλαγή στην κατιούσα κλίμακα είναι η τροπή του πενταχόρδου Νεβά-Μουχαγιέρ σε Μπουσελίκ. Δεν είναι ακόμη σπάνια η εμφάνιση δομής αμιγώς χρωματικής με πεντάχορδο Χιτζάζ στο Δουγκιάχ και τετράχορδο Χιτζάζ στο Χουσεϊνί, αντίστοιχης του Σεχνάζ (βλ. παρ. 7.18):



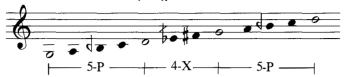
ΤΑ ΜΑΚΑΜ ΤΩΝ ΑΡΑΒΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ





Με βάση τα παραπάνω, μέσα στις δυνατότητες του μακάμ είναι η εμφάνιση:

(α) σειράς Σουζινάχ από το Γεγκιάχ



(β) σειράς Χουμαγιούν απο το Δουγκιάχ, και



(γ) σειράς Ατζεμλί Ραστ από το Νεβά



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Τόσο το μακάμ Χιτζάζ όσο και τα τρία ακόμη που ακολουθούν (Ουζάλ, Χουμαγιούν και Σεχνάζ) αντιστοιχούν στις διαφορετικές εκδοχές, δυνατότητες και συμπεριφορές του Ήχου Πλαγίου του Β΄ της βυζαντινής μουσικής (κεφ. IV, παρ. 5.3).

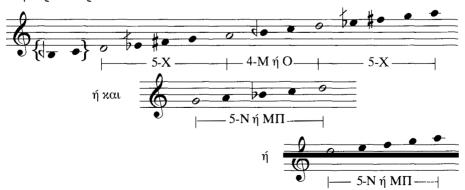
V.7.16. Μακάμ Ουζάλ

Πρόκειται για αποκλειστικά τουρκικό μακάμ, με την έννοια ότι τη συγκεκριμένη συμπεριφορά οι Άραβες την εντάσσουν στο Χιτζαζί (βλ. παρ. 7.15).

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Στη βάση θεμελιώνεται πεντάχορδο Χιτζάζ, στην κορυφή του οποίου (Χουσεϊνί) λειτουργεί τετράχορδο Μπεγιατί. Στο Μουχαγιέρ θεμελιώνεται πάλι πεντάχορδο Χιτζάζ, που μπορεί να τρέπεται και σε Μπουσελίκ:







Η βασική αυτή διαίφεση μποφεί παφοδικά να αναιφεθεί, με τη θεμελίωση στο Nεβά πενταχόφδου Μπουσελίκ, αν και αυτό αποτελεί ιδίωμα της κατιούσας κλίμακας κυφίως.

Κατιούσα

Αυτή διαφοροποιείται από την ανιούσα μόνο κατά το ότι τρέπει το πεντάχορδο Νεβά-Μουχαγιέρ σε Μπουσελίκ:

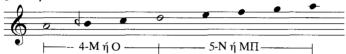


Στις δυνατότητες του μακάμ είναι η εμφάνιση:

(α) σειράς Καρσιγιάρ από το Χουσεϊνί



(β) σειράς Μπεγιατί από το Χουσεϊνί



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Βλ. αντίστοιχη παρατήρηση στην παρ. 7.15.

V.7.17. Μακάμ Χουμαγιούν

Πρόκειται για παραλλαγή του Χιτζάζ το οποίο δεν σημαίνεται ως ιδιαίτερο μακάμ από τους Άραβες. Οι τελευταίοι, αντιθέτως, με τον όρο Χουμαγιούν εννοούν τον ομώνυμο τρόπο της πέρσικης μουσικής, 10 ο οποίος είναι αρκετά διαφορετικός από το τουρκικό Χουμαγιούν. Η βασική διαφορά του με το Χιτζάζ είναι ότι χρησιμοποιεί τη βαθμίδα Ατζέμ και σε άνοδο και σε κάθοδο· το πεντάχορδο Νεβά-Μουχαγιέρ, δηλαδή, είναι μονίμως Μπουσελίκ και, έτσι, ανιούσα και, κατιούσα κλίμακες ταυτίζονται.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα = Κατιούσα

Η σειφά είναι: τετφάχοφδο Χιτζάζ στο Δουγκιάχ / πεντάχοφδο Μπουσελίκ στο Νεβά. Στο Μουχαγιέφ θεμελιώνεται τετφάχοφδο Χιτζάζ που μποφεί να εναλλάσσεται με τετφάχοφδο Κιουρντί από την ίδια θέση:

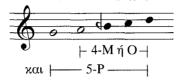


10. Bλ. S. Mahdi, *ό*.π., σ. 43.





Το τελευταίο αυτό ισοδυναμεί με εμφάνιση σειφάς Μπουσελίκ από το Νεβά. Η μόνιμη λειτουργία του πενταχόρδου Μπουσελίκ στο Νεβά μποφεί να αναιφεθεί σε ελάχιστες, σπάνιες πεφιπτώσεις, οπότε έχουμε μετάπτωση σε μαλακό διάτονο, με εμφάνιση πενταχόρδου Ραστ στο Νεβά και τετραχόρδου Μπεγιατί στο Χουσεϊνί:



Θα πρέπει να επισημανθεί ότι το Χουμαγιούν, ως συμπεριφορά, εμφανίζεται συχνότατα σε ένα μεγάλο πλήθος από μακάμ από διάφορες θέσεις και βάσεις.

Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Βλ. αντίστοιχη παρατήρηση στην παρ. 7.15.

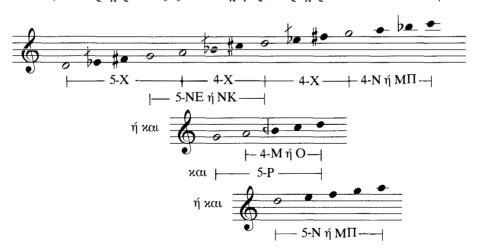
V.7.18. Μακάμ Σεχνάζ

Το μακάμ παίρνει το όνομά του από τη συστηματική χρήση της βαθμίδας Σεχνάζ (~ Do#) και το χαρακτηριστικό του είναι ότι διατηρεί αμιγώς χρωματική δομή κατά την έκταση της βασικής οκτάβας του (Δουγκιάχ-Μουχαγιέρ), ακριβώς όπως και το ομόλογό του Χιτζαζκάρ από το Ραστ (βλ. παρ. 6.9).

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Η μανονική σειρά είναι: πεντάχορδο Χιτζάζ στο Δουγκιάχ / τετράχορδο Χιτζάζ στο Χουσεϊνί, και τετράχορδο Χιτζάζ στο Μουχαγιέρ / τετράχορδο Μπουσελίκ στο Ραμάλ:



Είναι ακόμη δυνατή η εμφάνιση Μπουσελίκ πάνω στο Μουχαγιέρ, Νικρίζ στο Νεβά και, σπανιότερα, Ραστ στο Νεβά και Μπεγιατί στο Χουσεϊνί.





Κατιούσα

Η κατιούσα του Σεχνάζ δεν διαφοροποιείται ουσιαστικά από την ανιούσα, και κρατά τη βασική κλίμακα αμιγώς χρωματική χωρίς εξαιρέσεις:



Στις δυνατότητες του μακάμ είναι η εμφάνιση:

(α) σειράς Χουμαγιούν από το Δουγκιάχ



(β) σειράς Ουζάλ από το Δουγκιάχ



(γ) σειράς Χουμαγιούν από το Χουσεϊνί



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσιχή

Βλ. αντίστοιχη παρατήρηση στην παρ. 7.15.

V.7.19. Μακάμ Χισά

Το Χισάρ είναι τυπικό δείγμα μακάμ που χαρακτηρίζεται απλώς από μια ιδιαίτερη τροπική συμπεριφορά η οποία εμφανίζεται σε κάποια απλούστερη τροπική δομή (στην προκειμένη περίπτωση, το Χουσεϊνί). Όπως θα δούμε, τα φαινόμενα που χαρακτηρίζουν το Χισάρ αφορμώνται όλα από τη βασική κλίμακα του Χουσεϊνί:



ΤΑ ΜΑΚΑΜ ΤΩΝ ΑΡΑΒΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ





και από την κίνηση γύρω από τη βαθμίδα Χουσεϊνί. Στη βαθμίδα αυτή επάνω μπορεί να θεμελιωθεί σειρά Σεχνάζ:

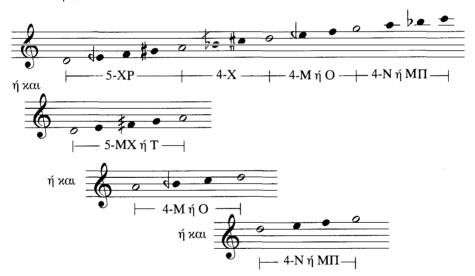


και η κίνηση της μελωδίας να εμμένει γύρω από το Χουσεϊνί, με συστηματική εμφάνιση και της βαθμίδας Χισάρ (\sim Sol \sharp). Αυτή η συμπεριφορά δίδει και στο μακάμ το όνομά του.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Στη βάση θεμελιώνεται το πεντάχορδο Χισάρ, απολουθούμενο από τετράχορδο Χιτζάζ στο Χουσεϊνί, τετράχορδο Μπεγιατί στο Μουχαγιέρ και τετράχορδο Μπουσελίπ στο Ραμάλ:



Οι τροπικές μεταπτώσεις των επιμέρους υπομονάδων είναι, όπως φαίνεται και στο σχήμα:

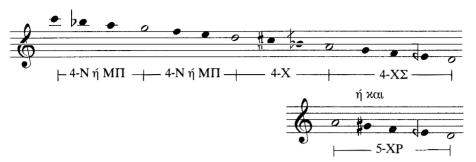
- μετάπτωση του Χισάρ σε Τσαργκιάχ στη βάση,
- μετάπτωση του Χιτζάζ σε Μπεγιατί στο Χουσεϊνί και
- τροπή του Μπεγιατί σε Μπουσελίκ στο Μουχαγιέρ.

Κατιούσα

Η κατιούσα διατηρεί το βασικό σχήμα της ανιούσας κλίμακας, με τη διαφορά ότι, πάνω από τη βάση, εναλλάσσει το Χισάρ με πεντάχορδο Χουσεϊνί, με το οποίο και πραγματοποιεί τις καταληκτικές φράσεις της μελωδίας:







Η συμπεριφορά αυτή της κατιούσας κλίμακας αναδεικνύει την πραγματική φύση του φαινομένου της εμφάνισης της βαθμίδας Χισάρ: ουσιαστικά δεν πρόκειται παρά για έλξη του Νεβά προς το Χουσεϊνί, η οποία και αναιρείται στην τελική κατάληξη.

Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Για το Χισάς, βλ. όσα αναφέρονται στο κεφ. IV, πας. 7, στα πεςί της χρόας της Σπάθης. Στην πραγματικότητα, το αντίστοιχο του Χισάς στη βυζαντινή μουσική είναι μια παροδική τροπική συμπεριφορά, η οποία απαιτεί το Ζω εν υφέσει και το Δι εν διέσει: οι δύο αυτοί φθόγγοι, δηλαδή, έλκονται προς το Κε κατά την κίνηση του μέλους γύρω από τον φθόγγο αυτό. Συνήθως η λειτουργία της Σπάθης περιορίζεται στους δύο αυτούς φθόγγους. Ωστόσο, αποτέλεσμα αυτών των έλξεων είναι η δημιουργία χρωματικών διαστημάτων κάτω (Γα - Δι δίεση) και πάνω (Ζω ύφεση - Νη δίεση) από το Κε και, αντιστοίχως, συνημμένων χρωματικών τετραχόρδων με κοινή βαθμίδα τον Κε. Εδώ εφαρμόζονται όσα αναφέρει ο Σίμων Καράς στα περί συναφούς. 11

V.8. Βάση το Σεγκιάχ (🗱)

Όλων των μακάμ που ακολουθούν, το βασικό χρώμα πηγάζει από το τρίχορδο Σεγκιάχ, τη σημαντικότητα του οποίου, καθώς και των Ραστ και Μπεγιατί, επισημάναμε στο τέλος της παρ. 5 του κεφ. ΙΙΙ.

Τα μακάμ που εξετάζονται εδώ είναι τα εξής τέσσερα:

V.8.1. Μακάμ Σεγκιάχ

Βασική υπομονάδα του μακάμ αυτού είναι το τρίχορδο Σεγχιάχ, το χρώμα του οποίου χαρακτηρίζει τις κατιούσες καταληκτικές φράσεις. Το Σεγκιάχ ωστόσο διαφοροποιείται στην αραβική και την τουρκική μουσική, κυρίως στο επίπεδο των θεωρητικών διαπραγματεύσεων.

^{11.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής: Θεωρητικόν Β΄, Αθήνα 1982, σ. 144.

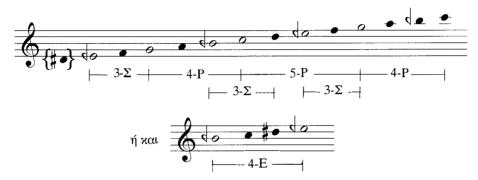




ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

Στη συνήθη αφαβική εκδοχή του Σεγκιάχ, στη βάση Σεγκιάχ θεμελιώνεται το τρίχορδο Σεγκιάχ. Η βαθμίδα αυτή προβάλλεται έντονα, και κατά τις κινήσεις γύρω από αυτήν έλκεται η υποκείμενη βαθμίδα προς αυτήν (αντί του Δουγκιάχ, ενεργοποίηση του Κιουρντί). Ακολουθεί προς τα πάνω τετράχορδο Ραστ στο Νεβά μαζί με εμφάνιση φράσεων Σεγκιάχ από το Εβίτζ. Ακολουθεί πεντάχορδο Ραστ από το Γκερντανιέ, και τετράχορδο Ραστ στο Ραμάλ, μαζί με εμφάνιση φράσεων Σεγκιάχ στο άνω Σεγκιάχ:



Κατά την ανιούσα εξέλιξη του Σεγκιάχ από τη βαθμίδα Εβίτζ, έλκεται το Re προς το Mi και εμφανίζεται μαλακό χρωματικό τετράχορδο (Εβιτζαρά) από τη φυσική του βάση. Το φαινόμενο αυτό είναι κατά κανόνα διαβατικό: μόνιμη χρωματική δομή σπάνια εμφανίζεται στην αραβική μουσική.

Κατά την τουρκική εκδοχή, στο Σεγκιάχ μπορεί να αναπτυχθεί πλήρες πεντάχορδο Σεγκιάχ ώς την βαθμίδα Εβίτζ. Κατά ορισμένους δε θεωρητικούς, 12 στο Σεγκιάχ θεμελιώνεται πεντάχορδο Λεγέτου όπως το ορίσαμε στα προηγούμενα (κεφ. ΙΙΙ παρ. 5.1), με το "μαλάκωμα" του La της αρχικής κλίμακας. Να τονίσουμε εδώ πάντως ότι, παρά τον θεωρητικό αυτό προσδιορισμό, η μικρή ύφεση στο La δεν πραγματοποιείται συνήθως στην πράξη: οι μουσικοί κατά κανόνα παίζουν Χουσεϊνί.

Ακόμη, στην τουρκική εκδοχή του Σεγκιάχ, η έλξη του Μουχαγιέρ προς το άνω Σεγκιάχ παίρνει μονιμότερο χαρακτήρα στην ανιούσα κίνηση, με αποτέλεσμα την σταθερότερη εμφάνιση του τετραχόρδου Εβιτζαρά στο Εβίτζ:



Τέλος, στο Γκερντανιέ είναι δυνατή η εμφάνιση τετραχόρδου Ραστ (με αναίρεση της δίεσης στο Μουχαγιέρ), ή και Μπουσελίκ (με ύφεση στο άνω Σεγκιάχ).

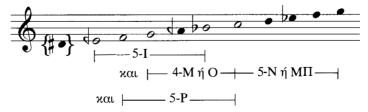
-- N ή MΠ **–**

Κατιούσα

Εδώ είναι πιο ενιαία τα πράγματα μεταξύ αραβικής και τουρκικής εκδοχής του μακάμ, καθώς υποχωρούν τα προηγούμενα φαινόμενα. Η τυπική κατιούσα του Σεγκιάχ περιλαμβάνει πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά, με αντικατάσταση του Εβίτζ από το Ατζέμ, και τρίχορδο Σεγκιάχ στο Σεγκιάχ:



Και βέβαια, το πεντάχορδο πάνω στο Νεβά αποκτά δομή Μπεγιατί, αν θεωρήσουμε το La χαμηλωμένο. Σε μια τέτοια περίπτωση, στο Σεγχιάχ έχουμε τη θεμελίωση πενταχόρδου Ιράκ, πενταχόρδου Ραστ στο Τσαργκιάχ, ενώ εμφανίζεται πλήρης σειρά Μπεγιατί από το Νεβά:



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Το Σεγκιάχ είναι ακριβές ανάλογο του Λεγέτου Ήχου της βυζαντινής μουσικής (κεφ. ΙV, παρ. 4.7), όσο η έλξη του Re που γεννά το χρωματικό τετράχορδο έχει

ΤΑ ΜΑΚΑΜ ΤΩΝ ΑΡΑΒΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ





παροδικό χαρακτήρα –όσο δηλαδή η βαθμίδα αυτή είναι κινητή και ευαίσθητη στη φορά της κίνησης της μελωδίας. Και το μεν αραβικό Σεγκιάχ αντιστοιχεί προς τον Μέσο του Δ , ενώ κατά την άλλη εκδοχή αναλογεί προς τον μαλακό διατονικό Πλάγιο του B.

V.8.2. Μακάμ Μαγιά (αραβ.) ή Μαγιά Σεγκιάχ (τουρκ.)

Το Μαγιά δεν είναι παφά μια παφαλλαγή του Σεγκιάχ, πολύ συνηθισμένη όμως στην αφαβική κυφίως μουσική. Η διαφοφοποίησή του έγκειται στο γεγονός ότι χρησιμοποιεί σε ανάβαση και κατάβαση μόνιμα τη βαθμίδα Ατζέμ. Έτσι, ανιούσα και κατιούσα κλίμακα ταυτίζονται. Ακόμη, διατηφεί το Δουγκιάχ στη θέση του, από το οποίο και πφοβάλλει τετφάχοφδο Μπεγιατί.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα = Κατιούσα

Το τρίχορδο Σεγκιάχ της βάσης ακολουθείται από τετράχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά, πεντάχορδο Ραστ στο Γκερντανιέ και τετράχορδο Μπουσελίκ στο Ραμάλ:



Επιπλέον, εμφανίζονται φράσεις Μπεγιατί στο Μουχαγιέρ, και Σεγκιάχ στο άνω Σεγκιάχ. Το χαρακτηριστικό του ιδίωμα, ωστόσο, είναι ότι εναλλάσσει τις φράσεις Σεγκιάχ από τη βάση του με φράσεις Μπεγιατί από το Δουγκιάχ. Έτσι, εμφανίζει σειρά Ουσάκ (ή Μπεγιατί) από τη φυσική του βάση:



Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Πέρα από τις αναλογίες του Μαγιά με τον Λέγετο Ήχο, η εναλλαγή φράσεων Σεγκιάχ με φράσεις Μπεγιατί κάνουν το μακάμ αυτό να έχει πολλές αναλογίες με τον Δ Στιχηραρικό Ήχο (κεφ. IV, παρ. 4.8).

V. 8.3. Μακάμ Χουζάμ

Το Χουζάμ είναι συνδυασμός των δομών Σεγκιάχ και Χιτζάζ. Πρόκειται επίσης για ιδιαίτερα διαδεδομένη και δημοφιλή τροπική δομή.





ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα

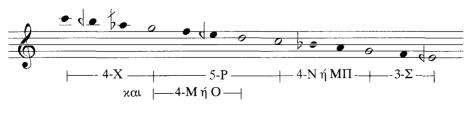
Το βασιχό σχήμα αποτελείται από τοίχορδο Σεγκιάχ στη βάση (προς την οποία έλκεται η υποκείμενη βαθμίδα, όπως ακριβώς και στην περίπτωση του Σεγκιάχ), που ακολουθείται από τετράχορδο Χιτζάζ στο Νεβά. Η δομή αυτή επιτρέπει και την εμφάνιση φράσεων Νικρίζ από το Τσαργκιάχ:



Παραπέρα, είναι δυνατή η εμφάνιση χρώματος στην 5η της κλίμακας: Χιτζάζ από το Μαχούρ ή και Εβιτζαρά από το Εβίτζ. Το πεντάχορδο πάνω από το Γκερντανιέ μπορεί να είναι Μπουσελίκ ή Ραστ. Στην τελευταία αυτή περίπτωση εμφανίζονται και φράσεις Σεγκιάχ από το άνω Σεγκιάχ. Στη συνήθη περίπτωση, ωστόσο, το πεντάχορδο Γκερντανιέ-Ραμάλ είναι Νικρίζ, και ακολουθείται από τετράχορδο Χιτζάζ στο Ραμάλ.

Κατιούσα

Η κατιούσα χαρακτηρίζεται από αναίρεση του χρώματος Χιτζάζ στη βασική οκτάβα. Με τετράχορδο Χιτζάζ στο Ραμάλ, κάνει φράσεις Μπεγιατί από το Μουχαγιέρ και φράσεις Ραστ από το Γκερντανιέ, αντικαθιστά το Εβίτζ με το Ατζέμ και κάνει φράσεις Μπουσελίκ στο Νεβά, και καταλήγει μέσω του τριχόρδου Σεγκιάχ στη βάση του μακάμ:







Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Ανάλογο του Χουζάμ είναι ο Χοωματικός Λέγετος Ήχος (κεφ. ΙV, παρ. 5.2).

V.8.4. Μακάμ Μουστάαρ

Το Μουστάας παίρνει το όνομά του από την ομώνυμη υπομονάδα και είναι μια ειδική παραλλαγή του Σεγκιάχ. Χαρακτηριστικό του μακάμ είναι η τροπή όλων των βαθμίδων Τσαργκιάχ σε Χιτζάζ και η εμφάνιση έτσι του τριχόρδου Μουστάας στη βάση του και του πενταχόρδου Ζαουίλ στο Γκερντανιέ. Οι κλίμακες, ανιούσα και κατιούσα, ουσιαστικά ταυτίζονται.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα = Κατιούσα

Στη βάση θεμελιώνεται τρίχορδο Μουστάαρ ακολουθούμενο συνήθως από τετράχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά. Το τετράχορδο αυτό μπορεί να εμφανιστεί και ως Ραστ. Στο Γκερντανιέ θεμελιώνεται πεντάχορδο Ζαουίλ, το οποίο ακολουθείται από τετράχορδο Μπουσελίκ στο Ραμάλ:



Θα πρέπει πάντως να τονιστεί εδώ ότι η αντικατάσταση του Τσαργκιάχ από το Χιτζάζ είναι προϊόν έλξης προς το Νεβά. Έτσι, η δίεση αυτή στο Fa είναι δυνατόν να αναιρεθεί στις κινήσεις γύρω από τη βάση, οπότε εμφανίζεται χρώμα Σεγκιάχ. Όπως επίσης μπορεί να αναιρεθεί και η δίεση στο άνω Τσαργκιάχ, με αποτέλεσμα το πεντάχορδο Ζαουίλ στο Γκερντανιέ να γίνει Ραστ. Κανονικά, πάντως, το Fa μένει σταθερά σε έλξη και, επιπλέον, έλκεται και η υποκείμενη βαθμίδα (Re) προς τη βάση.

Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Όσο το Fa έλκεται προς το Sol, έχουμε την περίπτωση της χρόας του Ζυγού (κεφ. IV, παρ. 7) που επιβάλλει την έλξη του Πα προς το Βου και του Γα προς το Δι. Κατά δε τον Σίμωνα Καρά, το Μουστάαρ αντιστοιχεί προς μια παραλλαγή του Λεγέτου Ήχου χρωματική, καθώς με τις έλξεις αυτές σχηματίζονται χρωματικά διαστήματα μεταξύ Νη-Πα και Βου-Γα. 13

^{13.} Βλ. Σ.Ι. Καράς, ό.π., Θεωρητικόν Β΄, σ. 146.





V.9. Βάση το Μπουσελίκ (😓)

Με εξαίρεση κάποιες τροπικές δομές που έχουν περιορισμένο τοπικό χαρακτήρα, όπως π.χ. το μακάμ Λαμί του Ιράκ, 14 με βάση τη βαθμίδα Μπουσελίκ, Άραβες και Τούρκοι διακρίνουν από κοινού ένα και μόνο μακάμ, το Νισαμπούρ.

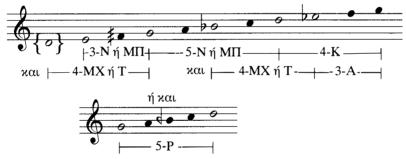
V.9.1. Μακάμ Νισαμπού

Βασικό χαρακτηριστικό του μακάμ είναι η θεμελίωση στη βάση του minore τριχόρδου, που το διαδέχεται minore πεντάχορδο. Οι κλίμακες ανιούσα και κατιούσα ταυτίζονται, ενώ τη μελωδική εξέλιξη του Νισαμπούρ χαρακτηρίζουν κυρίως οι ανιούσες κινήσεις.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα = Κατιούσα

Στο Μπουσελίκ θεμελιώνεται τρίχορδο Μπουσελίκ που μπορεί να επεκτείνεται ώς το Ατζέμ, δίδοντας το άκουσμα minore πενταχόρδου με χαμηλωμένη κατά ημιτόνιο την κορυφή του (με έκταση δηλαδή 5ης ελαττωμένης όχι καθαρής). Αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό χρώμα του μακάμ. Δεσπόζουσα είναι η θέση της βαθμίδας Νεβά στην οποία θεμελιώνεται πεντάχορδο Μπουσελίκ, ακολουθούμενο από τετράχορδο Κιουρντί στο Μουχαγιέρ με χρήση της βαθμίδας άνω Κιουρντί στη θέση του άνω Μπουσελίκ:



Περιστασιακά, μπορεί το πεντάχορδο πάνω στο Νεβά να τρέπεται σε Ραστ. Κατά τα λοιπά, η κλίμακα παρέχει τις εξής επιπλέον δυνατότητες:

- Τσαργκιάγ στο Δουγκιάγ
- Τσαργκιάχ στο Ατζέμ, και
- Ατζέμ στο άνω Κιουρντί.

Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Τον όσο Νισαμπούς έχουμε ήδη γνωρίσει από την ομώνυμη χρόα, που η Πατριαρχική Επιτροπή της δίνει το όνομα Κλιτόν (κεφ. IV, παρ. 7). Όπως και οι άλλες χρόες, το Νισαμπούς έχει χαρακτήρα διαβατικής συμπεριφοράς. Ως προς το τι ακριβώς ενέργεια έχει, δεν έχουν κοινή άποψη οι διάφοροι θεωρητικοί. Όλοι ωστόσο εντοπίζουν την ενέργειά της ως έλξη των Βου και Γα προς το Δι, το οποίο και έχει ρόλο τονικού κέντρου: άρα, η τροπική μετάπτωση στα εκκλησιαστικά μέλη αναλογεί στις φράσεις των συνθέσεων του μακάμ Νισαμπούρ, στις οποίες η μελωδική ανάπτυξη κινείται





γύρω από τη δεσπόζουσα βαθμίδα Νεβά. Και επειδή κάτω από τη βαθμίδα αυτή πραγματώνεται, με ανιούσες κινήσεις από το Δουγκιάχ ως το Νεβά, τετράχορδο Τσαργκιάχ, δηλαδή τετράχορδο Γ΄ ήχου, τόσο οι παλαιότεροι θεωρητικοί όσο και ο Σίμων Καράς το θεωρούν ως Ήγο Γ΄ κατά μετάθεση επί του Δι (βλ. κεφ. ΙV, παρ. 7). Είναι λοιπόν φανερό ότι το Νισαμπούρ, ως χρόα της βυζαντινής μουσικής, αντιπροσωπεύει μέρος μόνο της συμπεριφοράς του μακάμ Νισαμπούρ, οι συνθέσεις του οποίου καταλήγουν, εντέλει, στη βαθμίδα Μπουσελίκ.

V.10. Βάση το Τσαργκιάχ (ξ

Η ομάδα αυτή είναι επίσης ολιγομελής, με βασικό μακάμ το Τσαργκιάχ. Το μακάμ αυτό διαφοροποιείται σημαντικά στην αραβική και την τουρκική μουσική. Θα εξετάσουμε το βασικό μακάμ στις δυο αυτές εκδοχές του.

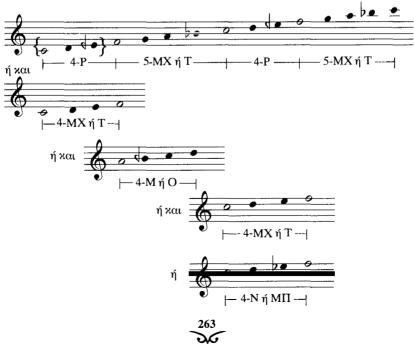
V.10.1. Αραβικό μακάμ Τσαργκιάχ

Το αραβικό Τσαργκιάχ διατηρεί μια καθαρά διατονική συμπεριφορά.

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα = Κατιούσα

Στη βάση Τσαργκιάς όσο και στην κορυφή άνω Τσαργκιάς θεμελιώνονται πεντάχορδα Τσαργκιάχ. Στις βαθμίδες Ραστ και Γκερντανιέ θεμελιώνονται τετράχορδα *Ραστ* που μπορεί, ανάλογα και με τη φορά της κίνησης, να τραπούν σε *Τσαργκι*άχ (με χρήση της βαθμίδας Μπουσελίκ αντί του Σεγκιάχ), αν και, κατά κανόνα, η εναλλαγή Ραστ και Τσαργκιάχ στις βαθμίδες Ραστ και Γκερντανιέ ανήκει στις αρχικές επιλογές του ερμηνευτή, ο οποίος αποφασίζει να παίζει τα τετράχορδα αυτά χυρίως Ραστ ή κυρίως Τσαργκιάχ. Να επισημάνουμε εδώ τη μεγάλη σημασία που έχει το υποκείμενο τετράχορδο Ραστ-Τσαργκιάχ, το οποίο αξιοποιείται ιδιαίτερα από το μακάμ, με συστηματικές ανιούσες κινήσεις προς τη βάση Τσαργκιάχ:







Η κλίμακα αυτή διατηρείται ίδια σε ανάβαση και κατάβαση, επιδέχεται όμως εκλεκτικά δύο αλλαγές:

- την εμφάνιση τετραχόρδου Μπεγιατί στο Χουσεϊνί, κυρίως σε ανάβαση, και
- -την εμφάνιση τετραχόρδου Μπουσελίκ πάνω στο Γκερντανιέ, κυρίως σε κατάβαση. Η παραπάνω βασική δομή μπορεί να θεμελιωθεί και μια οκτάβα χαμηλότερα, στο Fa κάτω από το πεντάγραμμο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη της μελωδικής γραμμής με χαρακτηριστική κατιούσα τάση προς τη βάση κάτω Τσαργκιάχ. Αυτή είναι η περίπτωση του μακάμ Ζαχουάρ, 15 στην οποία δεν θα επεκταθούμε εδώ.

Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Με τη διατονική συμπεριφορά που περιγράψαμε, το Τσαργκιάχ αντιστοιχεί στον Γ΄ Ήχο της βυζαντινής μουσικής (κεφ. ΙV, παρ. 4.13).

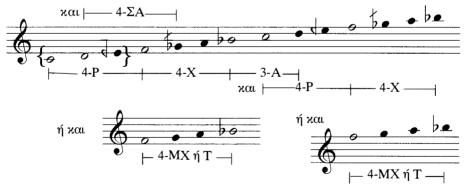
V.10.2. Τουρκικό μακάμ Τσαργκιάχ

Στην τουρκική εκδοχή του το μακάμ δεν μένει αποκλειστικά διατονικό αλλά εμφανίζει συστηματικά το χρώμα Χιτζάζ από το Τσαργκιάχ. Κάτι που κάνει το τουρκικό Τσαργκιάχ να αποδίδει, κατά μεγάλο μέρος, χρώμα Σαμπά (βλ. παρ. 7.13).

ΚΛΙΜΑΚΑ

Ανιούσα = Κατιούσα

Με τη θεμελίωση τετραχόρδου Xιτζάζ στο Tσαργκιάχ και την ενεργοποίηση του υποκείμενου τετραχόρδου Pαστ, εμφανίζεται τετράχορδο Σαμπά στο Δουγκιάχ. Παράλληλα, εμφανίζονται φράσεις Λτζέμ από το Λτζέμ. Το τετράχορδο Pαστ επαναλαμβάνεται και μια οκτάβα ψηλότερα, στο Γκερντανιέ, ενώ πάνω από το άνω Tσαργκιάχ εξελίσσεται επίσης τετράχορδο Xιτζάζ:



Τα τετράχορδα Χιτζάζ της παραπάνω δομής μπορούν να παραχωρήσουν τη θέση τους σε τετράχορδα Τσαργκιάχ στο Τσαργκιάχ (κυρίως σε ανιούσα κίνηση) και το άνω Τσαργκιάχ.

Να επισημάνουμε ένα τελευταίο αλλά σημαντικό σημείο. Το Χιτζάζ από το Τσαςγκιάχ διαφοροποιείται από το Χιτζάζ από τη φυσική του βάση (Δουγκιάχ) κατά τη

^{15.} Bλ. R. D'Erlanger, ό.π., τόμ. 5, σ. 326.

ΤΑ ΜΑΚΑΜ ΤΩΝ ΑΡΑΒΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ





δομή της υποκείμενης τρίτης. Στην πρώτη περίπτωση προηγείται σε κατιούσα κίνηση το μικρότερο βήμα της 2ας και ακολουθεί το μεγαλύτερο:



Στην άλλη περίπτωση συμβαίνει το αντίθετο:



Αυτό και αποτελεί γνωριστικό χαρακτηριστικό του χρωματικού μακάμ Τσαργκιάχ σε σχέση με το μακάμ Χιτζάζ.

Αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική

Με τη μορφή αυτή, το Τσαργκιάχ ισοδυναμεί με μορφή Ήχου Γ χρωματικού, όπως αυτός εμφανίζεται κατά τη συμπεριφορά Σαμπά του Ήχου Πλ. Α΄ δίφωνου φθορικού (βλ. κεφ. IV, παρ. 5.1).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI

Συνοψίζοντας ...

Για να συνθέσουμε τη συνολική εικόνα του προκύπτει απ' όσα λέχθηκαν ώς εδώ, θα πρέπει να διακρίνουμε τα εξής σημεία:

1. Τα διαστήματα που δομούν τις κλίμακες και των τριών τροπικών συστημάτων είναι ποικίλα και ανομοιογενή.

Οι διαφορές εντοπίζονται καταρχήν μέσα στο πλαίσιο του κάθε συστήματος ξεχωριστά, αφού, όπως είδαμε, οι θεωρητικοί συγγραφείς του ίδιου χώρου δεν δίδουν μια κοινή και ενιαία εικόνα για τα διαστήματα της μουσικής του χώρου τους. Αυτό, όπως είδαμε και στα προηγούμενα, δεν επηρεάζει τη μουσική πράξη. Στην πραγματικότητα, οι θεωρητικές διαπραγματεύσεις προσπαθούν να περιγράψουν (στην καλύτερη περίπτωση) τη μουσική πράξη αν και δεν είναι καθόλου ασυνήθιστο, οι θεωρητικοί, αντί να διαπιστώνουν τα διαστήματα, να τα προεπιλέγουν προσδιορίζοντάς τα με κάποια κριτήρια που οι ίδιοι θεωρούν αντικειμενικά, τα οποία όμως μπορεί να μην πηγάζουν από τη μουσική πράξη.²

Ωστόσο, παρά τους θεωρητικούς προσδιορισμούς, οι πρακτικοί μουσικοί κάθε χώρου ακολουθούν τους δικούς τους, προσωπικούς κώδικες διαστημάτων. Οι προσωπικοί αυτοί κώδικες είναι δυνατόν να συνδιαμορφώσουν, και συνήθως συνδιαμορφώνουν, έναν κοινό και ευρύτερα αποδεκτό κώδικα, στο μέτρο που οι μουσικοί δε λειτουργούν σε κοινωνικό κενό, αλλά μέσα στο πλαίσιο κάποιας δεδομένης κοινωνική ομάδας, μικρής ή μεγάλης, η οποία επιβάλλει τη συνύπαρξη και συνεργασία, άρα και την υιοθέτηση από τον καθένα μιας κοινά αποδεκτής μέσης αισθητικής. Και, μάλιστα, αισθητικής η οποία επηρεάζεται από τη μουσική θεωρία ελάχιστα, ως καθόλου. Έτσι, μουσικοί που παίζουν π.χ. στην ίδια ορχήστρα ή σε ορχήστρες του ίδιου χώρου, ή μετέχουν στον ίδιο εκκλησιαστικό χορό, καταλήγουν να παίζουν και να τραγουδούν τα ίδια διαστήματα.

Ο ευρύτερος αυτός κώδικας μπορεί να χαρακτηρίζει μια συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων³ ή έναν τόπο. ⁴ Το τελευταίο αυτό στοιχείο, το γεωγραφικό, είναι συνήθως και το πιο φανερό: ενώ ο Ρωμιός και ο Αρμένης της Κωνσταντινούπολης δεν αναμένεται να τραγουδήσουν διαφορετικά διαστήματα, είναι εύλογο να παρατηρήσει κανείς διαφορές στους διαστηματικούς κώδικες της αστικής μουσικής της Κωνσταντινούπολης και αυτής π.χ. του Καΐρου. Με την παραπάνω έννοια, ο ευρύτερος διαστηματικός κώδι-

^{1.} Βλ. κεφ. ΙΙ, παρ. 7.

^{2.} Βλ. π.χ. τις περί διαστημάτων διαπραγματεύσεις της Πατριαρχικής Επιτροπής, κεφ. ΙΙ, παρ. 4.

^{3.} Π.χ. μια συγκεκριμένη μοναστική κοινότητα ή μια κοινότητα τσιγγάνων.

^{4.} Π.χ. μια συγκεκριμένη πόλη ή περιοχή.





κας μιας κοινωνικής ομάδας αποτελεί διακριτικό στοιχείο της εθνικής ταυτότητας ή/και της γεωγραφικής προέλευσης της μουσικής.

2. Παρά τις όποιες διαφορές τους από σύστημα σε σύστημα και από τόπο σε τόπο, τα διαστήματα και των τριών τροπικών συστημάτων έχουν ένα κοινό και ενοποιητικό χαρακτηριστικό: δεν εντάσσονται στη λογική της καλώς συγκερασμένης κλίμακας.

Παρά τις διαφορές που παρατηρούνται, τόσο μεταξύ των διαφόρων θεωρητικών προσδιορισμών όσο και, κυρίως, μεταξύ των διαφόρων τόπων της Ανατολικής Μεσογείου, κανένας διαστηματικός κώδικας δεν εξαντλείται στην κλίμακα των 12 ίσων ημιτονίων της δυτικής μουσικής· αν και η κλίμακα αυτή εμπεριέχεται ουσιαστικά στις διαπραγματεύσεις όλων σχεδόν των συστημάτων.

Σ' αυτό το καθολικό δεδομένο οφείλεται η "ταυτότητα" της Ανατολικής μουσικής, όπως αυτή εισπράττεται σε πρώτο επίπεδο από τον Δυτικό ακροατή. Ο οποίος, πολύ πριν διακρίνει την τροπική πολυπλοκότητα της μουσικής αυτής, συνειδητοποιεί άμεσα τη διαστηματική διαφορετικότητά της.

3. Με δεδομένη την άμεσα αντιληττή ιδιαιτερότητα της μουσικής της ανατολικής Μεσογείου ως προς τα διαστήματα, το επόμενο και σημαντικότερο χαρακτηριστικό της μουσικής αυτής είναι οι διαφορετικές τροπικές συμπεριφορές και η οργάνωσή τους σε σύστημα καθολικό, με πραγματώσεις που διαφοροποιούνται από τόπο σε τόπο ή από εθνότητα σε εθνότητα.

Τα διαφορετικά διαστήματα αποτελούν ένα αρχικό δεδομένο. Δεν είναι όμως αυτό το μόνο, και δεν είναι το σημαντικότερο. Στην πραγματικότητα, ακόμη και με άλλης λογικής διαστήματα, θα μπορούσε κανείς να δομήσει μια μουσική αρκετά παρόμοια. Δεν είναι τυχαία π.χ. η εισαγωγή και συστηματική χρήση στο Μαγκρέμπ οργάνων συγκερασμένων, όπως το μαντολίνο ή η κιθάρα, η οποία εισαγωγή, ωστόσο, καθόλου δεν θίγει το ύφος της μουσικής της αραβικής Αφρικής.

Θα σταθώ λίγο περισσότερο σε ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα, προερχόμενο από χώρο διαφορετικό απ' αυτόν που εξετάζουμε αλλά συγγενικό του· τον χώρο της περσικής μουσικής. Χωρίς να επεκταθώ ιδιαίτερα, θα επισημάνω ότι και στον χώρο της περσικής μουσικής θεωρίας οι γνώμες διίστανται και οι διαπραγματεύσεις για τα διαστήματα και τον τρόπο δόμησης της βασικής κλίμακας απ' αυτά διαφοροποιούνται πολύ από συγγραφέα σε συγγραφέα. Τόσο οι θεωρητικές αυτές διαφορές όσο και η παρατήρηση των διακυμάνσεων στη μουσική πράξη των απόλυτων μεγεθών των διαστημάτων, έχουν οδηγήσει στη διατύπωση της θεωρίας των μεταβλητών διαστημάτων, δ σύμφωνα με την οποία το μέγεθος των διαστημάτων δεν διατηρεί μία μόνη και σταθερή τιμή αλλά, κυμαίνεται μεταξύ κάποιων ακραίων τιμών.

Κάτι ανάλογο επισημάναμε και εδώ, 7 εισάγοντας επιπλέον και την έννοια της στατι-

^{5.} Βλ. π.χ. Η. Farhat, The Dâstgah Concept in Persian Music, Καίμπριτζ 1990, κεφ. ΙΙ, σ. 7 κ.ε.

^{6.} Bl. H. Farhat, $\delta.\pi.$, $\sigma.$ 15 $\varkappa.\epsilon.$, "Theory of flexible intervals".

^{7.} Βλ. κεφ. ΙΙ, παρ. 7.





στικής κατανομής, την οποία συνθέτουν οι διαφορετικές τιμές των τονικών υψών των φθόγγων της κλίμακας. Η κατανομή αυτή ή, ορθότερα, οι κατανομές αυτές, παραμένουν ένα ζητούμενο για τη μουσική της Ανατολικής Μεσογείου. 8

Αλλά, για να ξαναγυρίσουμε στο παράδειγμα, όσο και αν το ζήτημα των διαστημάτων της περσικής μουσικής παραμένει ομιχλώδες, η μουσική αυτή υπάρχει και λειτουργεί. Και, μάλιστα, με έναν διαστηματικό κώδικα αντιληπτό από τον στοιχειωδώς εξασκημένο ακροατή. Έναν κώδικα, που, ανεξάρτητα του πόσο σαφείς ή μη είναι οι λεπτομέρειές του, παραμένει άμεσα αναγνωρίσιμος στο γενικό του περίγραμμα: ακούγοντας κανείς Πέρσες μουσικούς, διαπιστώνει ότι αυτοί χαμηλώνουν τις μαλακωμένες βαθμίδες (Ιράκ, Σεγκιάχ και Εβίτζ) αισθητότερα από τους δικούς μας ψάλτες, τους Τούρκους, ακόμα και τους Άραβες. Η θέση του περσικού Σεγκιάχ π.χ. αποτελεί κριτήριο αναγνώρισης του περσικού Ραστ έναντι του αραβικού Ραστ, του τουρκικού Ραστ και του Πλαγίου του Δ΄ της βυζαντινής μουσικής.

Αμεσα συγγενής προς την περσική μουσική είναι αυτή του Αζερμπαϊτζάν, το οποίο διαμορφώθηκε πολιτισμικά ως μέρος της περσικής επικράτειας και, παρά τον γλωσσικό εκτουρχισμό του από τον 11ο αι. και μετά, παρέμεινε φορέας ενός πολιτισμού εντυπωσιακά παρόμοιου προς αυτόν των Περσών. Στη μουσική συμβαίνει το ίδιο: ακούγοντας αζέρικη μουσική ο ακροατής, αν δεν έχει ασχοληθεί ειδικά ώστε να μπορεί να εντοπίσει λεπτές διαφορές, δεν θα διστάσει να την ταυτίσει με την περσική. Κι όμως, μετά από δύο αιώνες ρώσικης κατοχής και πολιτιστικής επιβολής, 10 τα διαστήματα που παίζουν οι παραδοσιακοί μουσικοί ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, προσεγγίζουν αυτά της συγκερασμένης κλίμακας. 11

Από τη μια μεριά, λοιπόν, η περσική μουσική με τις βαθμίδες Ιράκ, Σεγκιάχ και Εβίτζ χαμηλότερες απ' όλους τους άλλους λαούς της Μέσης Ανατολής, και από την άλλη η αξέρικη μουσική με τις βαθμίδες αυτές ψηλότερες από όλους. 12 Εντούτοις, το τελικό μουσικό αποτέλεσμα αναγνωρίζεται ως συγγενικό και παρόμοιο: το αξέρικο Mugam Μαχούρ και το πέρσικο Desh-gah Μαχούρ, 13 ακούγονται ως συγγενείς μουσικές πραγματώσεις.

^{8.} Σε αντίθεση με τη δυτική μουσική όπου το ζήτημα έχει κατά καιφούς απασχολήσει τους εφευνητές. Βλ. π.χ. F. Winkel, Music, Sound and Sensation: A Modern Exposition, Νέα Υόρκη 1967, κεφ. VII, σ. 126 κ.ε.

^{9.} Μ. Μαυροειδής, Το Αζερμπαϊτζάν και η μουσική του: μια σύντομη εισαγωγή, ομιλία στο Μέγαρο Μουσικής, Αθήνα 1996 (αδημοσίευτη).

^{10.} Τα αποτελέσματα αυτής της επιβολής δεν υπήρξαν όλα αρνητικά απόδειξη η εντυπωσιακή σε έργο και ποιότητα σχολή των Αζέρων συνθετών και πιανιστών που μορφώθηκαν μουσικά στην Κρατική Μουσική Ακαδημία του Μπακού, από το 1920 που ιδρύθηκε ώς τις μέρες μας.

^{11.} Βλ. V. Abdulgassimov, *Azerbaijanian Te*r, Μπακού 1990, σ. 38 κ.ε. όπου εκτίθεται η διαπραγμάτευση του Uzeyir Hajibeyov, παλαίμαχου μουσικού και συνθέτη, και θεμελιωτή της Εθνικής Μουσικής Σχολής του Αζεομπαϊτζάν.

^{12.} Στην πραγματικότητα, οι Αζέριοι, στη θέση των Ιράκ, Σεγκιάχ και Εβίτζ, παίζουν βαθμίδες αντίστοιχες των Γκεβέστ, Μπουσελίκ και Μαχούρ της αραβικής μουσικής.

^{13.} Οι όροι Mugam και Desh-gah δηλώνουν την έντεχνη ευρεία σύνθεση των χωρών αυτών, και είναι αντίστοιχοι προς τους όρους Makamat για το Ιράκ, Wasla για τη Συρία και την Αίγυπτο, Nauba για το Μαγκρέμπ και Fasil για την Τουρκία. Σε όλες τις περιπτώσεις αυτές, η σύνθεση χαρακτηρίζεται από μια ευρεία ανάπτυξη μουσικών θεμάτων και αυτοσχεδιασμών μέσα στο πλαίσιο μιας δεδομένης τροπικής οικογένειας, από την οποία παίρνει το όνομά της και η σύνθεση.





Δεν είναι λοιπόν οι διαστηματικές επιλογές που δίδουν στην ανατολική μουσική την ουσιαστική ταυτότητά της. Είναι ο τρόπος διαχείρισης αυτών των διαστημάτων μέσα στο πλαίσιο του τροπικού συστήματος που την υπηρετεί. Μιας διαχείρισης, η οποία, όπως και σε κάθε εν λειτουργία σύστημα επικοινωνίας, δομείται ιεραρχικά, με τη λογική των διαδοχικών εποικοδομημάτων. Ακοιβώς όπως από το οικοδομικό στοιχείο (π.χ. τούβλο ή τσιμεντόλιθο) οδηγούμαστε στον πολεοδομικό σχηματισμό μέσα από μια διαδικασία ανάπτυξης όλο και συνθετότερων δομών και λειτουργιών: τούβλο → τοίχος \rightarrow δωμάτιο \rightarrow σπίτι \rightarrow κτιριακό συγκρότημα \rightarrow πολεοδομικός σχηματισμός. Η δομική προσέγγιση των μη γλωσσικών επικοινωνιακών συστημάτων καταφεύγει συχνά στην αξιοποίηση του γλωσσικού μοντέλου λειτουργίας, γιατί το τελευταίο αυτό είναι αρχετά συγχροτημένο, σαφές και άμεσα διαθέσιμο. Αν και η μηχανική μεταφορά στοιχείων της γλωσσικής επικοινωνίας σε έναν άλλο χώρο, όπως π.χ. η μουσική ή ο κινηματογράφος, και η, ελαφρά τη καρδία, αντιστοίχιση των πρώτων στα στοιχεία του δευτέρου, είναι πράξη παρακινδυνευμένη που εμπεριέχει τον κίνδυνο λαθών και που, συνήθως, σε κανένα ουσιαστικό αποτέλεσμα δεν οδηγεί. 14 Παρ' όλα αυτά, αν προσπαθήσουμε να εξετάσουμε το τροπικό σύστημα υπό το πρίσμα μιας γλωσσικής λογικής, αρκετές πτυχές του φωτίζονται καθαρά. Αυτό, έχοντας πάντα κατά νου ότι η γλώσσα συγκροτείται από ένα σώμα στοιχείων, μεταξύ των οποίων καμιά αιτιακή σχέση διάταξης δεν υφίσταται: 15 τα γλωσσικά στοιχεία απλώς διαφέρουν μεταξύ τους. Ενώ, αντιθέτως, τα στοιχεία που συγκροτούν τη μουσική, οι μουσικοί ήχοι δηλαδή, βρίσκονται a priori σε θέση μετρήσιμη και συγκρίσιμη με όλες τις υπόλοιπες καθώς, εκτός από τα άλλα γαρακτηριστικά τους, καταλαμβάνουν και μια συγκεκριμένη θέση στο φάσμα των αισθητών από το ανθρώπινο αυτί συχνοτήτων. 16 Αν λοιπόν θεωρήσουμε το διατεταγμένο σύνολο των μουσικών ήχων ως ανάλογο προς το αδιάτακτο σύνολο των στοιχειωδών φωνημάτων της γλώσσας, τότε η "σύγκριση" των ήχων μεταξύ τους, από την οποία γεννώνται τα μουσικά διαστήματα, είναι πράξη ομόλογη προς τη συνδυαστική των στοιχειωδών φωνημάτων μεταξύ τους, αποτέλεσμα της οποίας είναι η συγκρότηση των συλλαβών της γλώσσας. Προχωρώντας κατά ένα επίπεδο, ο γραμμικός συνδυασμός των συλλαβών μεταξύ τους παράγει μικρά σύνολα. Από αυτά, ορισμένα μόνο μετέχουν στη γλωσσική λειτουργία πρόκειται για τις λέξεις της γλώσσας που έχουν δόκιμη γραμματική υπό-

^{14.} Βλ. Μ. Μαυφοειδής, "Μουσική σημειωτική: μια α-σημασιολογική σημειολογία", *Γλωσσολογία* 5-6, Αθήνα 1986-1987, σ. 193-209, εισαγωγικά.

^{15.} Απόμη και σε όσες περιπτώσεις εμφανίζεται πάποια φαινομενική διάταξη, αυτή είναι τελείως συμβατική. Η σειρά π.χ. α , β , γ , δ , ... των γραμμάτων του αλφαβήτου θα μπορούσε να προβάλλεται διαφορετικά (π.χ. β , δ , ϵ , α , ζ , ... π.ο.π.) και πάτι τέτοιο δεν θα είχε παμία επίπτωση στη γλώσσα παθ' αυτή. Όπως παμία σχέση προτεραιότητας δεν υπάρχει πανονιπά ανάμεσα στα φωνήματα π.χ. ϵ και ϵ , ϵ στις σημασίες π.χ. τραπέζι παι δέντρο.

^{16.} Δυο νότες δηλαδή με διαφορετική συχνότητα, δεν είναι απλώς διαφορετικές, η μία είναι οξύτερη από τις δύο ενώ η άλλη βαρύτερη. Με άλλαλόγια, ο χειρισμός των μουσικών φθόγγων μπορεί να γίνει με τη βοήθεια διατεταγμένων αριθμοσυνόλων κάτι που στην περίπτωση των γλωσσικών στοιχείων δεν είναι δυνατόν. Βλ. και Μ. Μαυροειδής, $\delta \pi$., σ ελ. 197.





σταση και συγκεκριμένη σημασία. Το ανάλογο στον χώρο της μουσικής είναι μικρά σύνολα διαστημάτων με κάποια δεδομένη σειρά διαδοχής στην περίπτωση της μουσικής της Ανατολικής Μεσογείου, είναι οι υπομονάδες που γνωρίσαμε στο κεφ. ΙΙΙ, αντίστοιχες των συστημάτων των αρχαίων Ελλήνων. Όπως και στην περίπτωση της γλώσσας, δεν αποτελεί δόκιμη υπομονάδα ο οιοσδήποτε συνδυασμός διαστημάτων αλλά μόνον εκείνος που έχει προκριθεί από τη μουσική πράξη, τον οποίο δηλαδή η μουσική πρακτική έχει φορτίσει με μια συγκεκριμένη μουσική σημασία. ¹⁷ Όπως δηλαδή υπάρχουν ά-λογα σύνολα συλλαβών στη γλώσσα, έτσι υπάρχουν και αδόκιμοι συνδυασμοί διαστημάτων, που δεν εμφανίζονται στη μουσική πράξη.

Σε επόμενο επίπεδο, οι υπομονάδες συνδυάζονται για να δομήσουν τις διάφορες μουσικές κλίμακες. Μπορούμε να αντιστοιχίσουμε τις κλίμακες των διαφόρων ήχων και μακάμ προς μικρά σύνολα λέξεων, με τις οποίες μπορούν εν δυνάμει να συγκροτηθούν σύντομες συντακτικές δομές, γενικά περισσότερες από μία, χωρίς όμως τις δομές αυτές καθαυτές. Στην πραγματικότητα, όπως είδαμε και στα προηγούμενα, η κλίμακα είναι κατά κανόνα ένα σύνολο από δυνατότητες. Οι δυνατότητες αυτές δεν είναι άλλες από τις διαφορετικές τροπικές συμπεριφορές που μπορούν να αναπτυχθούν με αφορμή την ίδια κλίμακα. Η κλίμακα όμως καθαυτή δεν φορτίζεται μονοσήμαντα με κάποια δεδομένη συμπεριφορά, τουλάχιστον όσο μιλάμε για τη μουσική της Ανατολικής Μεσογείου.

Αυτό συμβαίνει στο επόμενο επίπεδο, όπου αναδύονται οι ιδιαίτερες τροπικές συμπεριφορές που χαρακτηρίζουν το κάθε μακάμ ξεχωριστά. Στο ανάλογο της γλώσσας, έχουν προσδιοριστεί οι γραμματικοσυντακτικές δομές που θα μπορούν να αξιοποιηθούν από το συγκεκριμένο σύνολο λέξεων. Κατά κάποιον τρόπο, το μακάμ δεν είναι τίποτε άλλο από την επιλογή, μέσα στο πλαίσιο μιας δεδομένης κλίμακας, ενός συγκεκριμένου υποσυνόλου από το σύνολο των εφικτών τροπικών ερμηνειών που η κλίμακα αυτή επιδέχεται.

Ως εδώ, παραμένουμε στο αντικειμενικό επίπεδο του συστήματος, είτε πρόκειται για τη μουσική είτε για τη γλώσσα. Μιλούμε δηλαδή για τους αντικειμενικά προσφερόμενους όρους, υπό τους οποίους και μόνο είναι δυνατόν να υπάρξει δόκιμη και αποδεκτή (δηλαδή εντός συστήματος) εκφορά λόγου ή μουσικής. Ήδη όμως, στην περίπτωση της τελευταίας, παίρνοντας ως αρχήτης διαπραγμάτευσης το μουσικό διάστημα, καταλήγουμε στις επιλεγμένες τροπικές συμπεριφορές, έχοντας ήδη διαβεί τρία διαδοχικά επίπεδα συνθετότητας του συστήματος:

διάστημα ightarrow υπομονάδα ightarrow κλίμακα ightarrow σώμα τροπικών συμπεριφορών

Στο σημείο αυτό, έχουμε πια συγκροτήσει αντικειμενικά τον ειδικό κώδικα του κάθε μακάμ. Από δω και πέρα έρχεται η στιγμή της υποκειμενικής εφαρμογής του κώδικα:

^{17.} Να τονίσουμε ότι αυτή η μουσική σημασία δεν είναι παρόμοιας τάξης με την αντίστοιχη λεξική σημασία. Γι**π** περισσότερα ειδικά στο σημείο αυτό, β λ. Μ. Μαυροειδής, δ . π ., σ. 197.





καλείται ο μουσικός να παραγάγει τις προσωπικές του εκφορές με βάση το υλικό που του παρέχεται. Μιλούμε για τη μουσική σύνθεση πια, με την ευρύτερη έννοια του όρου, 18 η οποία αξιοποιεί επιλεκτικά τις προσφερόμενες από τον κώδικα δυνατότητες και η οποία, ανάλογα με τον βαθμό ανάπτυξης και συνθετότητας που τη χαρακτηρίζει, αντιστοιχεί στις φράσεις, τις προτάσεις και το κείμενο της γλώσσας.

Δεν θα προσπαθήσουμε να δώσουμε εδώ κανόνες γι αυτή τη μουσική σύνθεση: στην πραγματικότητα, κανόνες τέτοιοι δεν υπάρχουν. Ο μουσικός της Ανατολικής Μεσογείου που αυτοσχεδιάζει ή γράφει πάνω σε κάποιο δεδομένο μακάμ, έχει την ελευθερία να χρησιμοποιήσει με όποιον τρόπο θέλει τα αρχικά δεδομένα που του προσφέρει το τροπικό υλικό του, προβάλλοντας το προσωπικό του μουσικό ύφος. Μόνη του (χαλαρή) δέσμευση, ο σεβασμός των δεδομένων αυτών έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα, από πλευράς τροπικού στίγματος, να αντιστοιχεί στο προαναγγελθέν.

Τα παραπάνω ισχύουν και στην περίπτωση της βυζαντινής μελοποιίας, μολονότι στην τελευταία αυτή υπάρχουν περισσότεροι περιορισμοί, που αφορούν τη σύνθεση είτε μικροσκοπικά, 19 είτε μακροσκοπικά 20 και συνιστούν δεσμεύσεις του μελοποιού. Ωστόσο, και εδώ υπάρχει ευρύ πεδίο ελευθερίας για την ανάπτυξη της ιδιαίτερης μουσικής "γλώσσας" του μελωδού και του προσωπικού του στυλ. 21

Δεν θα ασχοληθούμε λοιπόν με τη σύνθεση και τα μυστήριά της. Ακόμη περισσότερο, δεν θα περάσουμε στην εξέταση των αντιλήψεων περί του διαφορετικού ήθους των μακάμ που επιβιώνουν ώς σήμερα στις μουσικές της Ανατολής και που φορτίζουν τη μουσική εκφορά με παραμέτρους αισθητικού χαρακτήρα. Θα παραμείνουμε απλώς στη διαπίστωση ότι, πέρα και πάνω από τους κώδικες των διαστημάτων που χρησιμοποιεί η μουσική της Ανατολικής Μεσογείου, είναι το σώμα των τροπικών δομών, δυνατοτήτων και συμπεριφορών που της δίδει την ουσιαστική της ταυτότητα και συνιστά το αντικειμενικό της σύστημα.

4. Η σύγκοιση των σωμάτων των μακάμ των Τούοκων και των Αράβων με το υλικό που συγκροτεί την εκκλησιαστική Οκτώηχο, προβάλλει τις άμεσες συγγένειες των δύο συστημάτων, όπως και την κοινή καταγωγή τους.

Όπως δείξαμε στα προηγούμενα, 22 όλα αυτά τα συστήματα ανάγονται στην παράδοση της ύστερης αρχαιότητας. Η εξέταση δε των μεταξύ τους σχέσεων, και ειδικά των

^{18.} Όπου μέσα στον όρο αυτό εμπεριέχεται, εκτός από τις δεδομένες συνθέσεις που αναπαράγονται διαχρονικά, και το σημαντικότατο για τη μουσική της Ανατολικής Μεσογείου κεφάλαιο των αυτοσχεδιασμών, φωνητικών και οργανικών.

^{19.} Π.χ. δέσμευση του συνθέτη να αξιοποιεί το σώμα των παραδεδομένων καταλήξεων που χαρακτηρίζουν τον κάθε ήχο.

^{20.} Π.χ. η προσαρμογή της σύνθεσης ως όλου στην υπηρεσία του κειμένου ή ο σεβασμός του παραδεδομένου από τους εκκλησιαστικούς συνθέτες ύφους, χάριν του οποίου ο μελωδός οφείλει να αποφεύγει επιλογές που παραπέμπουν εξόφθαλμα στην κοσμική μουσική.

^{21.} Αρχεί να συγκρίνουμε π.χ. δύο ομόλογες συνθέσεις του Πέτρου του Πελοποννησίου και του Θεοδώρου του Φωκαέως για να διαπιστώσουμε, ήδη με την πρώτη ματιά, τη διαφορετικότητα των επιλογών του ενός και του άλλου στο πλαίσιο του ίδιου τροπικού σχήματος.

^{22.} Βλ. πυρίως πεφ. ΙV, παρ. 7.





σχέσεων της βυζαντινής μουσικής με την κοσμική ισλαμική μουσική, είναι πρόβλημα που έχει τεθεί ήδη από αρκετά παλιά και εξακολουθεί να τροφοδοτεί την ερευνητική σκέψη ακόμη και σήμερα. ²³ Γεγονός είναι ότι η σχέση αυτή απασχόλησε κυρίως τους Έλληνες, ²⁴ σε πολύ μικρότερο βαθμό τους Τούρκους ²⁵ και καθόλου σχεδόν τους Άραβες.

Όπως έδειξε η πορεία της διαπραγμάτευσης που ακολουθήθηκε, στην πλειοψηφία των περιπτώσεων, σε κάθε μακάμ μπορεί κανείς να αντιστοιχίσει έναν συγκεκριμένο ήχο, ή μια συγκεκριμένη τροπική συμπεριφορά, ή έναν περιορισμένο αριθμό από τροπικές συμπεριφορές. Παρ' όλα αυτά, η ταύτιση Ήχος = Μακάμ δεν είναι σωστή. Γιατί, όπως είδαμε, το κάθε μέλος της Οκτωήχου, ο κάθε ήχος, δεν εξαντλείται σε μια τροπική δομή αλλά αποτελεί ένα σώμα συντιθέμενο από πολλά διαφορετικά τροπικά σχήματα και πολλές διαφορετικές τροπικές συμπεριφορές. Και ότι στο πλαίσιο μιας ευρείας μελικής ανάπτυξης μιας εκκλησιαστικής σύνθεσης είναι δυνατόν να εμφανιστεί ένα ποικίλο πλήθος από διαφορετικές συμπεριφορές που, αν η σύνθεση ήταν τουρκική ή αραβική, θα σημαίνονταν ως διαφορετικά μακάμ.

Ο Ήχος λοιπόν, ως μέλος της Οκτώηχης τάξης, διαθέτει μια ευρύτερη υπόσταση, αποτελεί μια οικογένεια τροπικών συμπεριφορών, που μπορεί να περιλαμβάνει και μέλη τόσο διαφορετικά μεταξύ τους, ώστε τα ανάλογά τους στον χώρο της ισλαμικής μουσικής να είναι διαφορετικά μακάμ. ²⁶ Το ανεξάρτητο μακάμ, δηλαδή, μπορεί να αντιστοιχεί σε κάποιο κλάδο²⁷ ενός ήχου, ενώ ο ήχος συντίθεται ως σώμα από πολλά διακεκριμένα μεταξύ τους μακάμ. Αυτά, βεβαίως, με την παρατήρηση, ότι σε μερικές συγκεκριμένες (και πάντως λίγες) περιπτώσεις, δεν υπάρχουν σαφή ανάλογα είτε ήχου προς δεδομένο μακάμ είτε αντιστρόφως κάτι που διαπιστώσαμε στα προηγούμενα, και ιδίως στο κεφάλαιο V.

Εδώ πάντως έχει θέση μια τελευταία παρατήρηση. Όσο πλησιάζουμε προς την αρχή των πραγμάτων, με δεδομένη την κοινή πνευματική αφετηρία των μουσικών αυτών συστημάτων, τόσο οι διαφορές μεταξύ τους ελαχιστοποιούνται. Όσο οδηγούμαστε προς τις μέρες μας, οι κοινωνικές εξελίξεις και τα νέα δεδομένα της ζωής επιβάλλουν τροποποιήσεις που θίγουν και τα δεδομένα της μουσικής εκφοράς. Και μάλιστα σε βαθμό που ποικίλλει από σύστημα σε σύστημα, ανάλογα προς τη δεκτικότητα του ζωτικού του χώρου προς τα νέα, εν πολλοίς επείσακτα, δεδομένα. Το σύστημα της

^{23.} Βλ. π.χ. την πρόσφατη έκδοση της μελέτης του Ι. Zannos, Ichos und Makam, Βόννη 1994.

^{24.} Αρχής γενομένης από τον Δημήτρη Καντεμίρη, αν τον θεωρήσουμε Ρωμιό. Βλ. και Α.Ε. Αλυγιζάκης, Εκκλησιαστικοί ήχοι και αραβοπέρσικα μακάμια, Θεσσαλονίκη 1990, για αναλυτική απαρίθμηση των συγγραφέων που έχουν ασχοληθεί με το θέμα είτε σε έκταση (σ. 9-10) είτε περιορισμένα (σ. 22-24).

^{25.} Στην πραγματικότητα, στα κείμενα των Τούρκων θεωρητικών ανακαλύπτει κανείς σποραδικά σχόλια μόνο και όχι στοιχεία πραγματικής συγκριτικής μελέτης. Βλ. χαρακτηριστικά Rauf Yehta Bey, "La Musique Turque", *Encyclopedie de la Musique* (ιδρ. Α. Lavignac), μέρος Ι, τόμ. 5, Παρίσι 1922, σ. 2968, σημ. 4 κ.α.

^{26.} Βλ. αναλυτικά Μ. Μαυφοειδής, "Les makams arabes et leurs correspondances avec les modes byzantines", ανακοίνωση στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο με θέμα την Οκτώηχο και τα Έντεχνα Συστήματα Τροπικής Μουσικής, Royaumont, 18-20 Σεπτεμβρίου 1992 (υπό έκδοση).

^{27.} Κατά την ορολογία του Σίμωνα Καρά.





Οκτωηχίας αναπτύχθηκε μέσα στον χώφο της Εκκλησίας. Ένα χώφο με δεδηλωμένη την προσήλωση στην παράδοση, άρα χώφο αντίθετο προς νεωτερισμούς που θα οδηγούσαν, ενδεχομένως, σε μιαν αντιμετώπιση του εκκλησιαστικού μουσικού υλικού είτε απλουστευτική είτε μακρυά από τους παραδοσιακούς του άξονες. Αυτή η στάση λειτούργησε θετικά ως προς τη διαφύλαξη του συστήματος της μουσικής στις γενικές του γραμμές: το μουσικό υλικό της εκκλησιαστικής μουσικής διασώθηκε ώς τις μέρες μας στο σύνολό του, οργανωμένο σε σύστημα οκτώ μουσικοποιητικών ενοτήτων, με όλη τη φιλολογία τους. Και καθεμιά από τις ενότητες αυτές, ο κάθε ήχος δηλαδή, διαθέτει ένα προσδιορισμένο σώμα τροπικών δυνατοτήτων και εκδοχών, συνθέσεων σε αυτές τις εκδοχές και μελοποιημένων ποιημάτων, που αντιστοιχούν και εγγράφονται στη ζώσα και ενεργό λειτουργική πράξη.

Όμως, κοιτώντας πφος τα πίσω, θα διαπιστώσουμε ότι και στις ισλαμικές μουσικές τα πφάγματα δεν είναι διαφορετικά. Η έντεχνη μουσική των ισλαμικών χωρών της Μεσογείου και της Μέσης Ανατολής χαρακτηρίζεται από τη μεγάλη σύνθεση, μέσα στην οποία εντάσσεται λειτουργικά ένα γενικά μεγάλο σώμα από ποιητικές συνθέσεις, οργανικά μέρη (εισαγωγές και ιντερμέδια), και αυτοσχεδιασμοί, φωνητικοί και οργανικοί. Οι έντεχνες αυτές συνθέσεις έχουν δομή αρκετά παρόμοια σε όλες τις περιπτώσεις – κάτι που δηλώνει και την, λίγο ώς πολύ, κοινή τους αναγωγή στην ύστερη αρχαιότητα και τον μεσαίωνα – αν και φέρονται υπό διαφορετικό όνομα από τόπο σε τόπο: Nauba στις χώρες της αραβοανδαλουσιανής παράδοσης (Μαγκρέμπ), Wasla στην Αίγυπτο και τη Συρία, Makamat στο Ιράκ, Mugam στο Αζερμπαϊτζάν, Desh-gah στο Ιράν, Fasil στην Τουρκία. ²⁸ Όλες αυτές οι έντεχνες φόρμες ανάγονται σε πολύ παλιά εποχή, διασώζονται δε ώς σήμερα (στον βαθμό που διασώζονται) χάρις στη ζώσα προφορική παράδοση και τους μνημοτεχνικούς μηχανισμούς που αυτή έχει αναπτύξει. ²⁹

Όλες αυτές οι φόρμες χαρακτηρίζονται από συγκεκριμένη ποιητική θεματική (π.χ. ο έρωτας, ο Θεός, η κοινωνική ζωή κ.ο.κ.), η οποία μπορεί να έχει ευρύτατη ανάπτυξη και να περιλαμβάνει μερικές δεκάδες ή και εκατοντάδες ποιήματα. Τα ποιήματα αυτά μελοποιούνται με λογική τροπικής αλυσίδας, οι κρίκοι της οποίας διαδέχονται ο ένας τον άλλον με τρόπο ομαλό: δύο διαδοχικές συνθέσεις, συνήθως, χαρακτηρίζονται από διαφοροποιημένες αλλά συγγενείς τροπικές δομές· και το μεταξύ τους παρεμβαλλόμενο ιντερμέδιο ή αυτοσχεδιασμός, λειτουργεί ως τροπική γέφυρα που μετασχηματίζει ομαλά το τροπικό κλίμα από το προηγούμενο μακάμ σε αυτό του επομένου. Με τις διαδοχικές αυτές μεταβάσεις, είναι δυνατόν, στο πλαίσιο της ίδιας σύνθεσης, να έχουμε διαδοχή διαφορετικών τροπικών σχημάτων στους αυτοσχεδιασμούς και τις συνθέσεις, όπως η ακόλουθη:

 ${
m Past}
ightarrow {
m Ntelnitsin}
ightarrow {
m Pacabl}
ightarrow {
m Past}
ightarrow {
m Theontanlé}
ightarrow {
m Past}
ightarrow {
m Souzinán}
ightarrow$

^{28.} Βλ. και πιο πάνω, υποσημ. 13.

^{29.} Χαρακτηριστικό παράδειγμα, τα goushé της περσικής μουσικής. Τα goushé είναι μελωδικοί-μστιβικοί πυρήνες, οι οποίοι απομνημονεύονται εύκολα και αποτελούν το καταρχήν υλικό για την ευρεία σύνθεση. Στη μουσική πράξη, οι πυρήνες αυτοί εξελίσσονται αυτοσχεδιαστικά και αποκτούν υπόσταση μοτίβων, τα οποία και συγκροτούν τον μελωδικό σκελετό γύρω από τον οποίο δομείται η σύνθεση.

ΣΥΝΟΨΙΖΟΝΤΑΣ...





Νιχαβέντ \rightarrow Χιτζαζκάς Κιουςντί \rightarrow Χιτζαζκάς \rightarrow Νιχαβέντ \rightarrow Σουζινάκ \rightarrow Ραστ Σε μια τέτοια πεςίπτωση, η σύνθεση, που χρωματίζεται κυςίως από το πώς ξεκινά και πώς τελειώνει, χαςακτηρίζεται από το Ραστ και παίςνει το όνομά της από το μακάμ αυτό π.χ. Nauba Ραστ. Με τον τρόπο αυτό όμως η Nauba αποκτά το διαμέτρημα τροπικής οικογένειας ανάλογης προς τον ήχο της Οκτωήχου. Και μέσα στην οικογένεια αυτή εντάσσονται όλα τα μακάμ που μποςούν να προκύψουν από το θεμελιώδες (στη συγκεκριμένη πεςίπτωση το μακάμ Ραστ) με απλές διαδοχικές τροποποιήσεις του αρχικού τροπικού σχήματος.

Γίνεται λοιπόν σαφές ότι το ακοιβέστερο ανάλογο των βυζαντινών ήχων δεν είναι τα μακάμ καθαυτά, όσο οι μεγάλες συνθετικές φόρμες της έντεχνης μουσικής της Ανατολής, οι οποίες, όπως και τα μέλη της Οκτωήχου, διαθέτουν την ποιητική τους φιλολογία, τον τροπικό τους εξοπλισμό και τις δεδομένες τους επιμέρους συνθέσεις. Γι' αυτό και το σώμα των έντεχνων αυτών συνθέσεων είναι, σε όλες τις περιπτώσεις, ολιγομελές: π.χ. το σύνολο του μουσικοποιητικού υλικού της αραβοανδαλουσιανής μουσικής οργανώνεται σε 24 Nauba. 30 ΄H, η περσική μουσική οργανώνεται σε 12 μόλις τροπικές οικογένειες. 31

Πάντως, υπάρχει κάτι που διαφοροποιεί τα ισλαμικά κοσμικά συστήματα από την εκκλησιαστική μουσική των Ελληνορθοδόξων. Και αυτό είναι η συστηματική παρουσία του αυτοσχεδιασμού στα πρώτα, ως λειτουργικού στοιχείου της μουσικής πραγμάτωσης. Το δεδομένο αυτό δίδει στις πραγματώσεις αυτές έναν ευρύτερα αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, ο οποίος κάνει ευκολότερο και το έργο της μετάδοσης, διάδοσης και συνέχισης της μουσικής μέσω της προφορικής παράδοσης. Αυτός είναι και ο πιθανότερος λόγος που κανένα σύστημα έντεχνης κοσμικής ισλαμικής μουσικής δεν έδειξε ιδιαίτερη σπουδή για την ανάπτυξη μουσικής γραφής: καθώς η μουσική βασίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στον αυτοσχεδιασμό, ουσιαστικά δεν έχει ανάγκη από σύστημα μουσικής γραφής.

Αντίθετα, η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική δεν είναι (και ουδέποτε υπήρξε) τόπος αυτοσχεδιασμού και αυτενέργειας, παρά τόπος συμμόρφωσης προς το αποδεκτό εκκλησιαστικό ήθος, και, συνεπώς, υποταγής στον πρωτοψάλτη και τον μαΐστορα. Επειδή, ήδη από αρκετά νωρίς, στις μεγάλες τουλάχιστον εκκλησίες, σχηματίστηκαν χορωδίες ψαλτών, και επειδή έπρεπε όλοι να μπορούν να αποδώσουν με εντελώς παρόμοιο τρόπο τα θρησκευτικά μέλη, οι χοροί αυτοί απέκτησαν εξαρχής διευθυντή που τους συντόνιζε. Σιγά σιγά αναπτύχθηκε και η μουσική γραφή, έτσι ώστε να μπορούν όλοι να διαβάζουν το ίδιο μουσικό κείμενο και να παράγουν έτσι, ελεγχόμενα, το ίδιο μουσικό αποτέλεσμα. Με άλλα λόγια, η επινόηση της μουσικής γραφής, ανεξάρτητα από την τεράστια ώθηση που έδωσε στη συνθετική δραστηριότητα των βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελοποιών, πήγασε από την ανάγκη της Εκκλησίας να

^{30.} Οι 24 αυτές Ναυba προσδιορίστηκαν ήδη στον 9ο αιώνα, από τον Ziryab. Βλ. σχετικά S. Jargy, La musique arabe, Παρίσι 1971, σ. 46-48 και S. Mahdi, La musique arabe, Παρίσι 1972, σ. 8-10.

^{31.} Από αυτές επτά κύριες (τα Desh-gah) και πέντε παράγωγες (τα Avaaz).





ελέγξει, στο μέτρο του δυνατού, το μουσικό αποτέλεσμα της ψαλτικής στην πράξη, έτσι ώστε αυτό να είναι ενιαίο και κοινό για όλους τους ψάλτες και σύμφωνο με το ήθος της θρησκείας.

Αν όμως έχουν έτσι τα πράγματα, αν δηλαδή οι παραδοσιαπές μεγάλες έντεχνες φόρμες εμπεριέχουν όλες τις επιμέρους τροπικές δομές, τότε γιατί προβάλλονται στην εποχή μας τόσο πολύ τα μακάμ ως ανεξάρτητες υποστάσεις; Οι λόγοι είναι απλοί. Καταρχήν, για να ερμηνευτεί η μεγάλη σύνθεση σε όλη της την έκταση, απαιτείται πάρα πολύς χρόνος· και η εποχή του Χαλίφη ή και του Σουλτάνου που είχε την πολυτέλεια να μπορεί να ακούει, αν ήθελε, μουσική επί π.χ. δύο συνεχείς ημέρες, έχει περάσει. Σήμερα, οι συνθέσεις αυτές, στην παραδοσιακή τους μορφή και έκταση, εκτελούνται πολύ σπάνια και πάντα με δραστικές περικοπές σε ενδιάμεσα μέρη και σε ποιητικούς στίχους έτσι, είναι δυγατόν να ερμηνευτεί συνοπτικά σε διάστημα π.χ. 2 ωρών μια Nauba ή ένα Fasil, που φυσιολογικά θα απαιτούσε 7 ή 10 ώρες ή και περισσότερο. Από την άλλη πλευρά, τα διάφορα μέρη των μεγάλων συνθέσεων δεν έπαψαν να έχουν την αυτόνομη αξία τους. Έτσι, κατά καιρούς, και όσο πλησιάζουμε προς τις μέρες μας όλο και περισσότερο, πολλοί συνθέτες ασχολήθηκαν μόνο με έναν τύπο ή με μικρό αριθμό τύπων σύνθεσης 32 από το μεγάλο πλήθος από φόρμες που χαρακτηρίζουν τη μορφολογία της ανατολικής μουσικής.³³ Με τον τρόπο αυτό μπορούσαν να δώσουν διέξοδο και στην προσωπική τους αισθητική, επιλέγοντας τα αγαπημένα τροπικά τους σχήματα, χωρίς να προβληματίζονται για την ευρεία σύνθεση στην οποία οι προσωπικές τους συνθέσεις όφειλαν να ενσωματωθούν. Με άλλα λόγια, όσο πλησιάζουμε προς τις μέρες μας, η ευρεία σύνθεση παραχμάζει και απαξιώνεται κοινωνικά και, παράλληλα, αυτονομούνται τόσο τα περιεχόμενα σ' αυτήν τροπικά σχήματα όσο και οι εσωτερικές μικρότερες συνθέσεις που τη συγκροτούν. Το φαινόμενο αυτό συνδέεται διαλεκτικά και με την εμφάνιση άλλων μορφών σύνθεσης, που κερδίζουν σταδιακά τη θέση τους στη μουσική της Μεσογείου:34 η παρακμή της μεγάλης σύνθεσης αφήνει τον χώρο για να εμφανιστούν νέες μορφές, και η καθιέρωση των μορφών αυτών επιτείνει την απαξίωση της μεγάλης σύνθεσης και τον σταδιακό εκτοπισμό της από τη μουσική πράξη.

Όταν λοιπόν σήμερα μιλούμε για συνθετική δραστηριότητα στον χώρο της τουρκικής ή της αραβικής μουσικής παράδοσης, κατά κανόνα δεν εννοούμε παρά σύντομες συνθέσεις με συγκεκριμένο και περιορισμένο, γενικά, τροπικό στίγμα. Έτσι που η ποικιλία των διαφορετικών εφικτών τροπικών σχημάτων να αποκτά πια ιδιαίτερη σημαντικότητα για τον πλούτο της μουσικής αυτής.

^{32.} Π.χ. τραγούδια της φόρμας του Sarki (π.χ. Bimen Sen), ή οργανικά ιντερμέδια της φόρμας του Saz Semai ή οργανικές εισαγωγές της λογικής του Bashraf (π.χ. Tatyos Erzekiriyan) κ.ο.κ.

^{33.} Βλ. π.χ. συνοπτικά S. Mahdi, $\emph{o.π.}$, σ. 11-21.

^{34.} Όπως είναι το έντεχνο αστικό τραγούδι της ισλαμικής Μεσογείου που άρχισε να αναπτύσσεται από τη δεκαετία του '20 και ανέδειξε μορφές όπως η Oum Kalsoum ή, η λεγόμενη Αραβική Όπερα της Αιγύπτου ή η Mugam Όπερα του Αζερμπαϊτζάν.

Επίλογος

Ως εδώ, εξετάσαμε μια αρκετά μεγάλη ομάδα από τροπικές δομές της μουσικής των Τούρκων και των Αράβων. Φυσικά, τα όσα εκτέθηκαν δεν εξαντλούν τα τροπικά φαινόμενα που εμφανίζονται στη μουσική πράξη ούτε καλύπτουν όλες τις ανάγκες της τελευταίας. Ωστόσο, η εικόνα που μπορεί να σχηματίσει ο στοιχειωδώς ενήμερος αναγνώστης, είναι σε μεγάλο βαθμό αντιπροσωπευτική της μουσικής των λαών αυτών. Όσο για τις τροπικές δομές που δεν εξετάστηκαν στο βιβλίο αυτό, επιφυλασσόμαστε να τις εξετάσουμε και αυτές σε μελλοντική συμπληρωματική έκδοση.

Ακόμη, προσπαθήσαμε να δώσουμε συνοπτικά μια ολική εικόνα του συστήματος των οκτώ ήχων της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής, εντοπίζοντας και διαχωρίζοντας μεταξύ τους τις βασικές τροπικές δομές και τις ποικίλες τροπικές συμπεριφορές που απαντώνται στα διάφορα μέλη της βυζαντινής μουσικής.

Όλα τα ζητήματα που αναφέρονται και αντιμετωπίζονται στο βιβλίο αυτό, εξετάστηκαν με κριτική και συγκριτική ματιά, ώστε να προβληθούν τα κοινά και μη κοινά στοιχεία της θρησκευτικής μουσικής των Ορθοδόξων από τη μια μεριά, και της κοσμικής ισλαμικής μουσικής από την άλλη. Ακόμη, επιλέχθηκε ο συγκεκριμένος τρόπος παρουσίασης των μακάμ ώστε να μπορούν να φανούν καθαρά οι διαφορές μεταξύ της αραβικής και της τούρκικης μουσικής.

Μένει λοιπόν στον αναγνώστη να κρίνει κατά πόσο η ανάγνωση του βιβλίου αυτού έδωσε απαντήσεις στα ερωτήματα που τέθηκαν.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλυγιζάκης Α.Ε., Εκκλησιαστικοί ήχοι και αραβοπέρσικα μακάμια, Θεσσαλονίκη 1990.
- Η Οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985.
- Θέματα εχκλησιαστικής μουσικής, Θεσσαλονίκη 1978.
- Ανδρέας Μοναχός Αγιορείτης, Συνοπτική θεωρία εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής, γ΄ έκδ. Θεσσαλονίκη 1979.
- Αριστόξενος Ταραντίνος, Αρμονικά 36, έκδ. Meibomius, Antiquae musicae auctores septem graece et latine, τόμ. Α΄, Amstelodami 1652.
- Βαμβουδάκης Ε., Συμβολή εις την σπουδήν της παρασημαντικής των Βυζαντινών μουσικών, τόμ. Α΄, Σάμος 1938.
- Καράς Σ.Ι., Μέθοδος της ελληνικής μουσικής: Πρακτικόν, τόμ. Α΄-Β΄, Αθήνα 1981.
- Μέθοδος ελληνικής μουσικής: Θεωρητικόν, τόμ. Α΄-Β΄, Αθήνα 1982.
- Καψάσκης Σ., Μικρόν Θεωρητικόν της βυζαντινής μουσικής, Αθήνα 1946.
- Κηλτζανίδης Π., Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν, Κωνσταντινούπολις 1881 (φωτ. ανατύπωση Θεσσαλονίκη 1978).
- Κλεωνίδης, «Εισαγωγή αρμονική», στο Αθ. Σιαμάκης (επιμ.), Κλεωνίδου εισαγωγή αρμονική, Θεσσαλονίκη 1990.
- Κλήμης Αλεξανδοεύς, Παιδαγωγός, Βιβλιοθήκη Ελλήνων Πατέρων και Εκκλησιαστικών Συγγραφέων 8.
- Κοϊντιλιανός Α., Περί μουσικής, έκδ. R.P. Winnington-Ingram, Aristides Quintilianus: De musica, Λειψία 1963.
- Μαργαζιώτης Ι.Δ., Θεωρητικόν βυζαντινής μουσικής, Αθήνα 1958.
- Μαυροειδής Μ., Άρθρα για την ελληνική μουσική, Αθήνα 1992.
- "Μουσική σημειωτική: μια α-σημασιολογική σημειολογία", *Γλωσσολογία* 5-6, (1986-1987), Αθήνα, σελ. 193-209.
- "Les makams arabes et leurs correspondances avec les modes byzantines", ανακοίνωση στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδοιο με θέμα την Οκτώηχο και τα Έντεχνα Συστήματα Τοοπικής Μουσικής, Royaumont, 18-20 Σεπτεμβοίου 1992 (υπό έκδοση).
- "Η κερχυραϊκή εκκλησιαστική μουσική: Μια χαρακτηριστική περίπτωση λαϊκής οκταήχου", στο Συνέδριο Ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής, Κεφαλλονιά, Οκτώβριος 1995 (υπό έκδοση).
- Παπαδόπουλος Γ., Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής, Αθήνα 1890 (φωτ. ανατύπωση Αθήνα 1977).
- Πατριαρχική Επιτροπή, Στοιχειώδης Διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής, Κωνσταντινούπολη 1888.





Σάθας Κ.Ν., Ιστορικόν δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών, Βενετία 1878.

Στάθης Γο., Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιΐας, Ίδουμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 3, Αθήνα 1979.

Φιλοξένης Κ., Θεωρητικόν στοιχειώδες της μουσικής, Κωνσταντινούπολη 1859.

Φωκαεύς Θ., Κοηπίς του θεωρητικού και πρακτικού της εκκλησιαστικής μουσικής, Αθήνα 1902.

Χούσανθος ο εκ Μαδύτων, Εισαγωγή εις το Θεωοητικόν και Ποακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής, Παρίσι 1821.

- Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής, Τεργέστη 1832.

Ψάχος Κ.Α., Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής, Εν Αθήναις 1917¹, Αθήνα 1978² (επιμέλεια β΄ έκδ., εισαγωγή: Γ. Χατζηθεοδώρου).

Abdulgassimov V., Azerbaijanian Tar, Μπακού 1990.

Auda A., Les modes et les tons de la musique et spécialement de la musique médiévale, Βουξέλλες 1930.

D' Erlanger R., La musique arabe, T. 6 τόμ., Παρίσι 1949.

Ezği S., Dr., Türk Musikisi, IV Kitap, Κωνσταντινούπολη 1953.

Farhat H., , The Dastgâh Concept in Persian Music, Καίμπριτζ 1990

Farmer H.G., Historical Facts for the Arabian Musical Influence, N. Yópxn, 1970.

Guettat M., Visages de la musique tunisienne, Τύνιδα, 1982.

Jan C., Musici scriptores graeci, Λειψία 1895-99 (φωτ. ανατύπωση Λειψία 1995).

Jargy S., La musique arabe, Παρίσι 1971.

Karadeniz M.E., Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esaslari, Άγκυρα 1979.

Mahdi S., La musique arabe, Παρίσι 1972.

Özkan I.H., Türk Mûsikîsi Nazariyati ve Usülleri, Κωνσταντινούπολη 1982.

Safar Ali-Abdel, Menahem Arafa, Warasha al Ud, Kάιρο 1950.

Signell K.L., Makam, Modal Practice in Turkish Art Music, N. Yópun 1986.

Szabó A., Απαρχαί των ελληνικών μαθηματικών, Αθήνα 1973.

Torun M., Ud Metodu, Κωνσταντινούπολη 1993.

Touma H.H., La Musique Arabe, Παρίσι 1977.

Wellesz E., A History of Byzantine Music and Hymnography, β΄ έκδ., Οξφόρδη 1961.

Winkel F., Music, Sound and Sensation; A Modern Exposition, N. Yóρκη, 1967

Yehta Bey R., "La Musique Turque", *Encyclopédie de la Musique* (ιδρ. A. Lavignac), μέρος Ι, τόμ. 5, Παρίσι 1922.

Zannos I., Ichos und Makam, Bóvvn 1994.





ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Αναστασιματάριον αργόν και σύντομον μελοποιηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδάριου του Πελοποννησίου και διασκευασθέν υπό Ιωάννου Πρωτοψάλτου, έκδ. ε΄, εκδόσεις Ζωή, Αθήνα 1967.

Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Κωνσταντινούπολη 1835. Μουσικός Πανδέκτης, 4 τόμ., εκδόσεις Ζωή, Αθήνα 1973-1977. Ταμείον Ανθολογίας, 4 τόμ., εκδόσεις Β. Ρηγόπουλος, Αθήνα 1978-1979.



парартнма і







A/A	ONOMA	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ		
Ay A	ΒΑΘΜΙΔΑ	E.M	B.M	
1	Κάτω Τ ΣΑΡΓΚΙΑΧ		7.7 T	
2	Κάτω βαού XITZAZ	# <u>=</u>	1 2 €	
3	Κάτω XITZAZ	ή # -	77 ° ′ ′ ′ ′ ′ ′ ′ ′ ′ ′ ′ ′ ′ ′ ′ ′ ′ ′	
4	Κάτω οξύ XITZAZ	\$ -	Λ. Δ	
5	ГЕГКІАХ		δ Δ	
6	Κάτω βαρύ ΧΙΣΑΡ	* <u>*</u>	ብ ራ Δ	
7	Κάτω ΧΙΣΑΡ	ή # =	Λ o ^x	
		♦	q "° x	





A/A	ΟΝΟΜΑ ΒΑΘΜΙΔΑ	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ		
AyA		E.M	B.M	
8	Κάτω οξύ ΧΙΣΑΡ	*	q "o	
9	"Ακραίο" ΧΟΥΣΕΪΝΙ (Ασιράν ή Ουσαϊράν Χουσεϊνί)		g ×	
10	"Ακραίο" ATZEM (ΑτζέμΑσιράν ή Ουσαϊράν)	\$	Z5 171	
11	Οξύ ΑΤΖΕΜ Ασιράν		Z ^	
12	IPAK		%	
13	ГКЕВЕΣТ		Z °	
14	Οξύ ΓΚΕΒΕΣΤ	**	₹ °*	
15	ΡΑΣΤ		γ°	
16	Βαρύ ΖΙΡΓΚΙΟΥΛΕ	\$	νγ	





A/A	ONOMA	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ		
DI/ AL	ΒΑΘΜΙΔΑ	E.M	B.M	
17	ZIPГКІО УЛЕ	ή #•	ν. Λ.	
		•,.	π *° 9	
18	Οξύ ΖΙΡΓΚΙΟΥΛΕ		προq	
19	ΔΟΥΓΚΙΑΧ		π q	
20	KIOYPNTI	ή #•	π o* q	
		*	6 71	
21	Οξύ KIOYPNTI		6 ^ %	
22	ΣΕΓΚΙΑΧ		δ λ	
23	ΜΠΟΥΣΕΛΙΚ		6 ° ' ' ' ' ' ' ' ' ' ' ' ' ' ' ' ' ' '	





A/A	ONOMA	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ		
A)A	ΒΑΘΜΙΔΑ	E.M	B.M	
24	Οξύ ΜΠΟΥΣΕΛΙΚ	*	6 ° ×	
25	ΤΣΑΡΓΚΙΑΧ	.	1g	
26	Βαού XITZAZ	**	11 L	
27	27 XITZAZ	ή #•	17°	
27			Ÿ.,,	
28	Οξύ XITZAZ		Ÿ.~,	
29	NEBA	.	Ÿ	
30	Βαρύ ΧΙΣΑΡ	\$	٧ ٣٠	
31	ΧΙΣΑΡ	ή #•	Ÿ~	
	/hami-ha	1	v. v	





A/A	ONOMA	ΑΝΤΙΣΤΟΙΣ	KIA
AN/AL	ΒΑΘΜΙΔΑ	E.M	B.M
32	Οξύ ΧΙΣΑΡ		Ä 🍾
33	ΧΟΥΣΕΪΝΙ		ġ ĸ
34	ATZEM	&	75 77
35	Οξύ ATZEM	* •	ブ΄ [^] λ
36	EBITZ	8.	ζ <u>ό</u> λ
37	MAXOYP	*	ヹゔ゙゙゙゙゙゙゙゙゙゚゚゙ゔ゙゙゙゙゙゙゙゙゙゙゚゚゚゚゚゙゚゚゙゚゚゚ヹ゚゚ゔ゙゙゙゙゙゙゙゙
38	Οξύ MAXOYP	\$ *•	<u>ک</u> خ خ گر
39	ΓΚΕΡΝΤΑΝΙΕ ή ΚΙΡΝΤΑΝ	&	ν΄ 11
40	Βαού ΣΕΧΝΑΖ	\$ **	ν'«΄ 11





A/A	ONOMA	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧ	IIA
AIA	ΒΑΘΜΙΔΑ	E.M	B.M
41	ΣΕΧΝΑΖ	ή #•	۷٬ ۵ <u>٬</u>
	-22	***************************************	π΄*°
42	Οξύ ΣEXNAZ		π΄- [°] q
43	МОҰХАГІЕР	*	π΄ q
44	ΣΥΝΜΠΟΥΛΕ	ή	π'σ' q
			6 11
45	Οξύ ΣΥΝΜΠΟΥΛΕ	8 ***	6´^ ኊ
46	Άνω ΣΕΓΚΙΑΧ		6´ %





A/A	ONOMA	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧ	XIA .
AyA	ΒΑΘΜΙΔΑ	E.M	B.M
47	Άνω ΜΠΟΥΣΕΛΙΚ		6.4 X
48	Άνω Οξύ ΜΠΟΥΣΕΛΙΚ	* *	۶. پ
49	Άνω ΤΣΑΡΓΚΙΑΧ		باش
50	Άνω Βαρύ ΧΙΤΖΑΖ		<u>ر</u> ر
51	XITZAZ	ή	Γ΄ ο΄ · 11
			٩/ ٧٠,٠٠٠
52	Άνω Οξύ XITZAZ		٩ <u>٢</u> ؆,٠٥
53	РАМАЛ		Ÿ.





Μακάμ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Βάση: Γεγκιάχ		•	•	•	•	•	•	•	•	•	
Γεγκιάχ	+		+			+	+	+	+	+	+
Σεντ-Αραμπάν	+		+			+	+	+	+	+	+
Ραχάτ Φεζά	+		+								
Ντιλκασιντά	+		+						+		
Φεράχ Φεζά	+		+			+	+	+	+		+
Σουλτανί Γεγκιάχ	+						+	+	+		+
Ρασντ (Τυν.)				+	+						
Ασμπαχάν (ΤυνΛιβύη)		+		+			+		+		
Σουλτανί Σεγκιάχ							+		+		
Φεράχ Νουμά							+				
Λαλεγκιούλ							+		+		
Σιβέ Νουμά							+		+		
Σερέφ Νουμά							+				
Ατζεμλί Γεγκιάχ							+		+		
Εμπέο Εφσάν							+		+		
Μπεντί Χισάο							+				
Ντιλ Ρουμπά									+		
Μπουμπερκά									+		
Σεγκιάχ Αφαμπάν									+		
Σεράφ Χαμιντί									+		
Γκιουλιζάρ									+		
Γκιουλσενί Βεφά									+		









Μακάμ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Βάση: Χουσεϊνί Ασιράν	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
Χουσεϊνί Ασιράν	+					+	+	+	+	+	
Μπεγιατί Ασιράν	+										
Χιτζαζί Ασιράν	+						+		+	+	
Μπουσελίκ Ασιράν	+						+		+	+	
Σεβκί Ταράμπ	+		+				+			+	
Νιχούφτ	+						+		+	+	
Σουζιντίλ	+		+				+		+	+	+
Ασιράν Ζεμζεμέ							+				
Τζαν Φεζά							+		+		
Σαμπά Ασιράν							+		+		
Ραχάτ Φεζά							+		+		
Χιτζάζ Μουχαλίφ							+				
Ζιρεφκέντ							+			+	
Μαγιά Ασιράν							+		+		
Χουζί Ασιράν							+				
Ασίκ Φεζά							+		+		
Ραστ Ασιράν									+		
Γκεοντανιγιέ Ασιράν									+		
Χισάρ Ασιράν									+		
Ιράκ Ασιράν									+		
Ατζέμ Ταράμπ									+		
Χανγκί Ταράμπ									+		
Σεβκί Σεράμπ									+		
Ρουχνουβάζ							+		+	+	
Ζιρεφκέν									+		







Μακάμ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Βάση: <i>Ατζέμ Ασι</i> ράν											
Ατζέμ Ασιράν	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
Ταράζ Ζαντίντ	+						+		+	+	
Σεβίκ Εφζά	+		+			+	+	+	+	+	+
Σεβίκ Αβέο	+		+				+		+		
Ρεγκιντίλ							+		+	+	



Μακάμ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Βάση: <i>Ιφάκ</i>	·										
Ιράκ	+	+	+			+	+		+	+	
Εβίτζ	+						+	+	+	+	+
Φεραχνάκ	+						+	+	+	+	+
Ντιλκάς Αβεράν	+						+		+	+	
Μπεστέ Ισφαχάν	+						+		+	+	
Ραχάτ αλ Αρουάχ	+					+	+		+	+	
Μπεστενιγκιάο	+	+				+	+	+	+	+	+
Ρεβνάκ Νουμά	+						+		+		
Εβιτζαρά	+						+	+	+	+	+
Ρουγί Ιράκ							+		+		
Χουζάμ Τζαντίντ							+				
Εβίτζ Μαγιά							+				
Χιτζάζ Ιράκ							+		+		
Σεχνάζ Αβεράν							+		+		
Ραστ Αβεράν									+		
Τεμποίζ Αβεράν									+		





Μακάμ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Βάση: Ραστ			·				ı	·	·	·	
Ραστ	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+
Ραστ Καμπίο	+										
Νεϋφούζ	+	+									
Ραστ Ζαντίντ	+										
Ραχαβί (Τούρκικο)	+	+	+				+		+		
Σουζινάκ	+	+				+	+	+	+	+	+
Σουζιντιλαρά	+						+		+	+	
Μπουζούργκ	+						+		+	+	
Σαζκάρ	+						+		+		
Μπασασιντά	+		+				+		+	+	
Νικοίζ	+	+	+			+	+		+	+	+
Ταρέζ Νεβίν	+						+		+	+	
Μαχούο	+		+				+		+	+	
Ζαουίλ	+						+		+		+
Ντελνιτσίν	+	+	+						+		
Νιχαβέντ	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+
Νιχαβέντ Κεμπίο	+						+		+	+	
Νιχαβέντ Ρουμί	+								+		
Νεβεσέο	+	+	+			+	+		+	+	+
Χαγιάν	+		+								
Χιτζαζκάο	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+
Ζενγκιουλέ .	+	+								+	
Χιτζαζκάς Κιουςντί	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+
Πεντζουγκιάχ	+						+	+	+	+	
Σεβίκ Ντιλ	+						+		+		
Ισπχλάλ (Μαρόκο)		+									
Κιοντάν ή Γκεοντανιέ		+					+		+	+	
Μουχαγιέο Ιοάκ (Αλγ.)		+									







Μακάμ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Βάση: Ραστ											
Μαγιά (Αλγ.)		+		+							
Ραστ Εντίλ		+		+	+		+		+		
Μαουάλ (Αλγ.)		+									
Ραχαβί (Αλγ.)		+									
Μουχαγιέο Σεγκιάχ (Τυν)		+									
Ασάρ Κιουρντί		+									
Ντιλ				+							
Ζιργκιουλελί Σουζινάκ							+			+	
Σελμέκ							+		+		
Μπεζμί Ταράμπ							+				
Εβίτζ Νιχαβεντί							+				
Πεντζουγκιάχ Ασίλ									+		
Ταβοί Μαχούο									+		
Τεμποίζ									+		
Σουζινάκ Καραμπατάκ									+		
Μαβεραγιουνέρ									+		
Ζιρχεσιντέ									+		
Νιγιάρ									+	+	
Ραστί Τζεντίντ									+		
Ραστ Λαλεζάρ									+		
Ραστ Μενέκ Σεζάο									+		
Ραστ Μουρασά									+		
Ραστ Μουζαφέρ									+		
Ραστ Γκιουλντεβρί									+		
Ραστ Μεβτζί Ντεογιά									+		
Μουρασάα		+									
										_	







Μακάμ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Βάση: Δουγκιάχ	-	•	•	•	•						•
Δουγκιάχ	+						+		+	+	+
Μπεγιατί	+	+	+		+	+	+	+	+		
Μπεγιατί Σουλτανί	+										
Τούρκικο Ουσάκ	+	+							+		
Χουζί (Ουσάκ)	+						+		+		
Χουσεϊνί ή Χουσεΐν	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+
Καρσιγιάρ ή Χουρί	+	+	+			+	+	+	+	+	+
Ισφαχάν	+						+	+	+	+	+
Ισφαχανέκ	+						+		+		
Νισαμπουρέκ	+						+		+	+	+
Ατζέμ	+	+			+		+		+	+	
Ατζέμ Μουρασάα	+										
Νεβά	+			+			+	+	+	+	+
Αραζμπάρ	+						+	+	+	+	
Σιπάχο	+						+		+		
Κιουτσούκ	+						+		+	+	
Σουλτανί Ιράκ	+								+		
Χισάρ	+		+				+		+	+	
Ζιρκιουλέ	+								+		
Μουχαγιέο ή Μπαμπαταχίο	+	+	+				+	+	+		+
Ταχίο	+						+		+		
Γκιουλιζάρ	+						+		+		
Μπεγιατί Αραμπάν	+						+		+	+	+
Καρντάν	+										
Χιτζαζί	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+
Σεχνάζ	+	+	+				+		+	+	+
Σαμπά	+	+	+		+	+	+		+	+	+
Σαμπά Ναζντί	+										
Σαμπά Ζεμζεμέ	+					+				+	
Ναζί Νιγιάζ	+										
Ранця	+										
Κιουρντί	+	+	+		+	+	+	+	+	+	
Ατζέμ Κιουοντί	+						+		+	+	+





Μαχάμ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Βάση: <i>Δουγκιά</i> χ	,	•					•				
						_		_			
Μουχαγιέο Κιουοντί	+			_					+	+	+
Σαμπά Κιουοντί	+	+									
Σεχνάζ Κιουοντί	+										
Νεβά Κιουρντί	+								+	+	
Χισάρ Κιουρντί	+			_							
Μπουσελίκ	+	+	+				+	+	+	+	
Μπεγιατί Μπουσελίκ	+								+	+	
Μπεγιατί Αφαμπάν Μπουσελίκ	+								+		
Χουσεϊνί Μπουσελίκ	+								+		
Μουχαγιέο Μπουσελίκ	+								+	+	
Ταχίο Μπουσελίκ	+								+	+	+
Νεβά Μπουσελία	+								+	+	
Αραζμπάρ Μπουσελίκ	+								+	+	
Ατζέμ Μπουσελίκ	+								+	+	
Κιρντάν ή Γκερντανιγιέ Μπουσελίκ	+					_				+	
Χιτζάζι Μπουσελίκ	+										
Σεχνάζ Μπουσελίκ	+						+		+	+	
Χισάο Μπουσελίκ	+						+		+	+	+
Ισφαχάν Μπουσελίκ	+								+	+	
Σαμπά Μπουσελίκ	+								+	+	
Μαχούο Μπουσελίκ	+								+	+	
Εβίτζ Μπουσελίκ	+								+		
Ζεβκί Ταραμπ	+					+	+	+	+		+
Αιγυπτιακό Ουσσάκ		+			+						
Χουσεΐν Σαμπά ή Ελ Γκαρίμπ		+									
Ραμέλ Ελ Μαγιά		+		+							
Ασμπααΐν (Τυν.)		+		+							
Ζαϊντάν (Αλγ.)		+									
Χιτζάζ Ελ Καμπίο (Μαο.)		+									
Ραμέλ		+		+							
Μουαζαναμπάχ (Αλγ.)		+									
Ζαουαρκάντ (Μαρ.)		+									
Ντιλ	1	+		+	+						





Μακάμ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Βάση: Δουγκιάχ											
Ουσάκ		+					+	+	+	+	+
Χουμαγιούν		+					+		+		
Ουζάλ							+		+		
Ζιργκιουλελί Χιτζάζ							+		+		
Χουσεϊνί Γκιουλιζάο							+			+	
Μιρεκέμπ Ισφαχάν							+				
Κιρντάν ή Γκερντανιγιέ		+	_				+		+		
Μουχαγιές Συνμπουλέ							+		+	+	
Δουγκιάχ Μαγιά							+				
Σουλτανί Ιράκ							+		+		
Μπαχοί Ναζίκ							+	-	+		
Τσαργκιάχ Γκερντανιγιέ							+				
Τζιχάο Αγκαζίν							+				
Εβίτζ Χουζί							+		+		
Εβίτζ Ισφαχάν							+				
Εβίτζ Μουχαλίφ							+		+		
Χιτζαζί Ουσάκ							+				
Χιτζάζ Ζεμζεμέ							+				
Μαγιά											
Νετζίτ Χουσεϊνί									+		
Χιτζάζ Ρουμί									+		
Χιτζάζ Σεχσουβάο									+		
Ζιργκιουλελί Χουμαγιούν									+		
Σαζκάρ Μαγιά									+		
Νεβοούζ									+		
Σεβκί Τζαντίντ									+		
Μπαμπαταχίο									+		
Ταχίο Καρσιγιάο									+		
Ταχίο Γκεοντανιγιέ									+		
Αραμπάν									+		
Βετζί Χουσεϊνί									+		
Ομέρ Χορασανί Χουσεϊνί									+		
Μπεγιατί Τζαν Κουρταράν									+		







Μαχάμ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Βάση: Δουγκιάχ									!		
Καρά Δουγκιάχ									+		
Δουγκιάχ Ντιλκιουσέ					_				+		
Βετζί Δουγκιάχ									+		
Μουχαλίφ Ουσάκ									+		
Ντεοτιλί Ουσάκ									+		-
Νταλπαρέ Ουσάκ			İ						+		
Αραμπάν Ουσάκ			İ						+		
Ουσάκ Ρεγκ Γκερντανιγιά									+		
Ουσάκ Ρεγκ Χιτζάζ									+		
Ατζέμ Ντιλφιρίμπ									+		
Ατζέμ Μουρασά									+		
Αραμπάν Κιουρντί									+	+	
Γκεοντανιγιέ Κιουοντί			j						+		
Μουχαγιέο Ζενγκιουλέ			İ						+		
Χουσεϊνί Κιουρντί			Ì						+		
Χουσεϊνί Ζεμζεμέ			ĺ						+		
Σαμπά Ζεμζεμέ			Ì						+		
Σαμπά Περσάν			İ						+		
Βετζί Σεχνάζ			İ					j	+		
Χισάο Βετζί Σεχνάζ									+		
Χιτζάζ Ατζεμί									+	j	
Χιτζάζ Σεβζεζάο									+		
Χουμαγιούν Σουλτανί									+		
Χουμαγιούν Ρουγί Ιράκ									+		
Σουλτανί Χιτζάζ									+		
Τζαχάρ Αγιαζίν		Ì				1			+		
Δουγκιάχ Μπουσελίκ									+		
Γκεοντανιγιέ Μπουσελίκ		j							+		
Χιτζαζκάς Μπουσελίκ		İ		j					+		





Μακάμ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Βάση: Σεγκιάχ			•	•	•	•				•	•
Σεγκιάχ	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Χουζάμ	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+
Μουσταάο	+		+				+		+	+	+
Μαγιά Σεγκιάχ	+	+					+		+	+	
Ραμάλ	+										
Ουαζί Αρζιμπάρ	+										
Βετζί Αραζμπάρ									+	+	
Σεγκιάχ Καραμπατάκ									+		
Μαχάμ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Βάση: Μπουσελίκ	_	•	•					•	•		
Νισαμπούο	+						+		+	+	
Σιχάρ	+										
Λαμί		+									
Μακάμ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Βάση: Τσαργκιάχ	•	•	•								
Σαουάρ	+		+								
Τσαργκιάχ Αραβικό	+	+	+		+	+					
Τσαργκιάχ Τουρκικό	+						+		+	+	
Ναζντί	+										

Συγγραφείς

- 1. Rodolfo D' Erlanger
- 2. Salah el Mahdi
- 3. Habib Hassan Touma
- 4. Mahmud Guettat
- 5. Simon Jargy
- 6. Safar Ali- Abdel Menahem Arafa (Warasha al Ud)
- 7. Ismail Hakki Ozkan
- 8. Rauf Yehta Bey
- 9. Ekrem Karadeniz
- 10. Suphi Ezgi
- 11. Mutlu Torun (Ud Metodu)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ











Παράδειγμα 2.3. FERAHFEZA SEMÂÎ

SAFI ABU AUF



Παράδειγμα 2.4. SULTÂNÎ YEGÂH SAZ SEMÂÎSÎ



Οι τίτλοι των παραδειγμάτων αναγράφονται όπως ακριβώς και στις παρτιτούρες. Η ένδειξη αριστερά και κάτω από τον γενικό τίτλο αφορά στον ρυθμικό τύπο της σύνθεσης ενώ δεξιά σημειώνεται ο συνθέτης.











DEVRİ KEBÎR



Παράδειγμα 3.2. SÛZ-İ DİL SAZ SEMÂÎSI

AKSAK SEMÂÎ TANBÛRÎ ALÎ EF.





Παράδειγμα 4.1. ACEMAŞIRAN PEŞREVI NÂYÎ DEDE SALİH EF.

1. HANE







Παράδειγμα 4.2. ŞEVKEFZÂ BESTE





Παράδειγμα 4.3. ŞEVKÂVER PEŞREV







AKSAK SEMÂÎ

Παράδειγμα 5.1. IRAK SAZ SEMÂÎSI ŞERİF MUHİDDİN TARGAN





Παράδειγμα 5.2. EVİÇ ŞARKI

ΔΗΜΟΤΙΚΟ









Παράδειγμα 5.3. FERAHNÂK SAZ SEMÂÎSI





Παράδειγμα 5.4. RÂHATÜLERVÂH BESTE TABÎ MUSTAFA EF.







Παράδειγμα 5.5. BESTENİGÂR PESREV

DEVRİ KEBİR 1. HANE

NUMAN AĞA





Παράδειγμα 5.6. EVCÂRÂ SAZ SEMÂÎSÎ

AKSAK SEMÂÎ 1. HANE TESLIM %





Παράδειγμα 6.1. RAST SAZ SEMÂÎSİ

AKSAK SEMÂÎ

BENLİ HASAN AĞA









Παράδειγμα 6.2. RAHAVI PEŞREV



Παράδειγμα 6.3. DİLNİŞÎN

MEVLEVÎ DEVRÎ REVÂNÎ









Παράδειγμα 6.5. SÛZİNÂK PEŞREV





SENGİN SEMÂÎ



Παράδειγμα 6.6. MAHUR SAZ SEMÂÎ

AKSAK SEMÂÎ I. HANE TESLIM



Παράδειγμα 6.7. NİHANEND ŞARKI

MUSA SÜREYYA BEY

TESLIM %





Παράδειγμα 6.8. KÜRDÎLİ HICAZKÂR SAZ SEMÂÎSİ AKSAK SEMÂÎ KEMANİ TATYOS EFENDİ









Παράδειγμα 6.9. YAĞGILAR ZEYBEĞİ

ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ



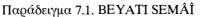












AL SAMÂİ AL THAKİL



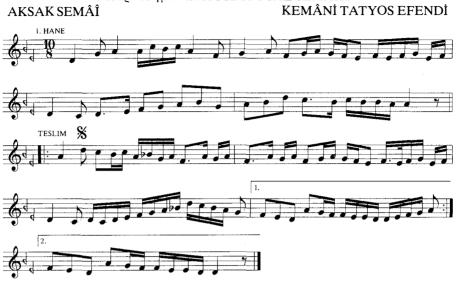








Παράδειγμα 7.3. HUSEYNI SAZ SEMÂÎSÎ





Παράδειγμα 7.4. NEVA SAZ SEMÂÎSÎ AKSAK SEMÂÎ I. HANE TESLÎM TESLÎ













Παράδειγμα 7.6. ISFAHAN SAZ SEMÂÎSİ

















Παράδειγμα 7.9. KARCIĞAR PEŞREV

ÇİFTE DÜYEK

KEMÂNI TATYOS EF.



Παράδειγμα 7.10. AÇEM BESTE

HASAN EF.







Παράδειγμα 7.11. KÜRDÎ BESTE

HÂFIZ RIFAT MOLLA





Παράδειγμα 7.12. BUSELİK PEŞREV

MUHAMMES

I. HANE

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TESLIM

TES





















AKSAK SEMÂÎ



Παράδειγμα 7.17. HÜMÂYÛN NAKIŞ YÜRÜK SEMÂÎ YURUK SEMÂÎ SADULLAH AĞA





Παράδειγμα 7.18. ŞEHNAZ SAZ SEMÂÎSÎ

1. HANE TESLIM %





Παράδειγμα 7.19. HİŞAR SAZ SEMÂÎ



Παράδειγμα 8.1. SEGÂH SAZ SEMÂÎSÎ























Παράδειγμα 10.1. MOUACHAH TCHARGAH



Παράδειγμα 10.2. MEVLANÂ ÇIFTETELLİSİ

ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ



ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΡΩΝ

```
\alpha\pi\eta\gamma\eta\mu\alpha - \epsilon\nu\eta\chi\eta\mu\alpha 61, 99, 109, 111, 114, 119, 122, 124, 127, 130, 134, 136, 141, 143,
     151, 155, 156
αποτομή 26, 29, 30, 31, 34, 43, 48, 49, 55
αομονία 100, 102
αρμονική μεσότητα 53
βαθμίδες
  Άνω Κιουοντί 262
  Άνω Μουσελίκ 60, 73, 75, 77, 174, 202, 262
  Άνω Νεβά (βλ. Ραμάλ)
  Άνω Σεγκιάχ 75, 83, 84, 174, 208, 214, 257, 258, 259, 260
  Άνω Τσαργκιάχ 84, 172, 174, 199, 205, 206, 207, 217, 243, 247, 248, 263, 264
  Άνω Χιτζάζ 60, 174
  Ασιράν (βλ. Χουσεϊνί Ασιράν)
  A\tau \xi \dot{\epsilon} \mu 60, 62, 73, 172, 174, 175, 176, 190, 199, 203, 205, 206, 209, 211, 215, 218,
    222, 226, 231, 233, 238, 243, 244, 252, 259, 260, 262, 264
  Ατζέμ Ασιράν 173, 199, 203, 205, 206, 210, 235
  Γεγκιάχ 44, 49, 50, 60, 83, 84, 90, 91, 172, 173, 175, 176, 195, 196, 197, 198, 199,
    200, 208, 216, 225, 228, 232, 250, 251
  Γκεβέστ 69, 173, 214, 269
   Γκεοντανιέ 69, 73, 78, 83, 84, 172, 174, 197, 198, 199, 206, 207, 213, 215, 217,218,
    220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 234, 238, 240, 241, 247, 248, 257,
    258, 259, 260, 261, 263, 264
  Δουγμάχ 44, 50, 60, 66, 80, 83, 84, 173, 175, 176, 190, 195, 196, 197, 198, 199,200, 201,
    202, 203, 208, 209, 210, 212, 216, 218, 220, 222, 224, 230, 232, 234, 235, 236, 237, 238,
    240, 241, 243, 244, 245, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 259, 262, 263, 264
  E\beta i\tau \zeta 61, 67, 69, 72, 83, 84, 93, 174, 190, 196, 208, 209, 210, 211, 214, 215, 233,
    234, 240, 243, 257, 260, 269
  Ζιογκιουλέ 66, 67, 173, 198, 235
  Ιράκ 44, 50, 61, 69, 72, 83, 84, 173, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 245, 269
  Κάτω Τσαργκιάν 264
  Κάτω Χισάο 173
  Κιοντάν (βλ. Γκεοντανιέ)
  Κιουρντί 60, 65, 66, 76, 173, 203, 205, 206, 244, 257
  Μαγούρ 69, 73, 174, 222, 260, 269
  Μουχαγιέο 83, 84, 173, 174, 190, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 207, 208, 209, 210, 212,
    213, 216, 217, 227, 230, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247,
    250, 251, 252, 253, 255, 257, 258, 259, 260, 262
  Μπουσελία 60, 64, 73, 75, 77, 174, 202, 218, 222, 244, 245, 262, 263, 269
  N\varepsilon\beta\alpha 44, 50, 67, 73, 78, 83, 84, 90, 172, 173, 174, 190, 195, 196, 197, 198, 199, 200.
    201, 204, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221.
```





222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263

Ουσαϊράν (βλ. Χουσεϊνί Ασιράν)

Ραμάλ 84, 173, 174, 212, 215, 220, 221, 223, 226, 228, 230, 237, 238, 241, 242, 244, 245, 250, 253, 255, 257, 259, 260, 261

Pαστ 44, 50, 60, 66, 67, 69, 73, 78, 83, 84, 172, 173, 175, 176, 190, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 207, 208, 213, 215, 216, 217, 218, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 232, 235, 242, 247, 253, 263

Σεγκιάχ 44, 50, 61, 62, 67, 75, 83, 84, 174, 190, 205, 209, 212, 213, 214, 216, 218, 219, 220, 222, 233, 240, 242, 244, 245, 256, 257, 258, 263, 269

Σεχνάζ 67, 77, 174, 253

Συνμπουλέ 174, 198, 203

Τσαργειάχ 44, 50, 60, 68, 70, 73, 84, 91, 172, 174, 175, 199, 200, 201, 203, 204, 206, 207, 210, 211, 213, 218, 220, 221, 224, 225, 227, 233, 238, 240, 241, 245, 247, 258, 260, 261, 263, 264

Χιτζάζ 60, 66, 68, 174, 200, 211, 212, 218, 221, 261

Χισάρ 67, 80, 174, 190, 255, 276

Χουσεϊνί 67, 70, 77, 80, 83, 84, 173, 174, 175, 176, 190, 196, 199, 201, 202, 203, 205, 209, 212, 217, 233, 235, 236, 240, 242, 244, 245, 246, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 264

Χουσεϊνί Ασιράν 44, 50, 83, 84, 173, 201, 202, 210

βαστακτές 107

γένος διατονικό, μαλακό 29, 30, 34, 58, 102, 134, 145, 174 γένος διατονικό, σκληφό 32, 34, 58, 101, 102, 134, 145, 174, 187, 226 γένος χρωματικό, μαλακό 32, 34, 62, 145, 146, 174 γένος χρωματικό, σκληφό 32, 34, 62, 145, 174, 226

δεσπόζοντες φθόγγοι 91, 94, 100, 109, 111, 114, 118, 121, 124, 126, 130, 133, 135, 137, 141, 142, 149, 150, 154, 155, 156, 157, 159 Διδύμειο κόμμα 30, 38, 48

έλξεις 109, 111, 114, 118, 121, 124, 126, 130, 133, 135, 139, 141, 150, 155, 156, 186 εναρμόνια ελάσσων τρίτη 31, **34** εναρμόνιο γένος **35**, 41, 101, 174, 187 ενήχημα (βλ. απήχημα)

εστώτες φθόγγοι 92, 172

ήχος

Βαρύς εναρμόνιος του σκληρού διατόνου 204, 206 Βαρύς επτάφωνος του μαλακού διατόνου 91, 132, 134





Βαρύς μαλακός διατονικός 56, 131, 133, 134, 142, 143, 207, 210, 211

Βαρύς από το Νη 72, 73

Δευτερόπρωτος 180, 202, 243

Δεύτερος 41, 72, 106, 125, 130, 149, 150, 151, 152, 156, 160, 215, 221

Δεύτερος διατονικός 132, 134, 146, 149

Δεύτερος μαλαχός χρωματιχός 41, 67, 70, 106, 146, 147, 148, 149, 180, 186, 187

Έξω Πρώτος 112, 115, 116, **119**, 120

Έσω Δεύτερος 124, **152**, 156, 161, 228

Έσω Πρώτος **112**, 116, 117, 120, 139

Έσω Τρίτος 140, 142, 144

Λέγετος 23, 61, 62, 68, 71, 72, 81, 83, 97, 104, 112, **124**, 125, 126, 127, 129, 130, 133, 134, 151, 152, 163, 166, 190, 191, 258, 259

Λέγετος χρωματικός 23, 28, 152, 190, 212, 261

Μέσος του Δευτέρου 151, 152

Μέσος του Τετάρτου 61, 62, 68, 71, 72, 97, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 151, 259 Μέσος του Τρίτου 141

Πλάγιος του Δευτέφου 41, 67, 72, 78, 80, 106, 120, 124, 139, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 164, 198, 203, 230, 249, 251

ΙΤλάγιος του Δευτέρου μαλακός διατονικός 71, 81, 125, 126, 127, 131, 258

Πλάγιος του Δευτέρου τρίφωνος (ή Νενανώ) 156, 157, 185, 189, 200

Πλάγιος του Δευτέρου τετράφωνος και μέσος 158, 164

Πλάγιος του Πρώτου 62, 65, 71, 91, 106, **116**, 117, 118, 120, 123, 124, 135, 136,

137, 139, 141, 142, 143, 148, 149, 150, 163, 177, 190, 241, 249

Πλάγιος του Πρώτου δίφωνος φθορικός 71, 147, 148, 248, 265

Πλάγιος του Πρώτου πεντάφωνος φθορικός 62, 134, 136, 153, 178, 180, 244

Πλάγιος του Πρώτου σκληρός διατονικός 66, 77, 136, 137, 144, 153, 178, 227, 245

Πλάγιος του Πρώτου τετράφωνος 120, 123, 190, 149

Πλάγιος του Πρώτου Τρίφωνος 117, 123, 124, 137

Πλάγιος του Τετάφτου 35, 40, 41, 45, 51, 56, 57, 63, 80, 81, 82, 83, 98, 99, 105, 106, **107**, 108, 111, 112, 114, 115, 119, 120, 125, 126, 127, 141, 142, 145, 150, 159, 165, 166, 178, 191, 215, 216, 219, 221, 223

Πλάγιος του Τετάρτου σκληρός διατονικός 63, 76, 139

Πλάγιος του Τετάρτου σκληρός χρωματικός 79, 106, 158, 178, 190, 229

Πλάγιος του Τετάρτου τρίφωνος 110, 143, 178

Πλάγιος του Τρίτου, Βαρύς εκ του Ζω ύφεση 144

Πλάγιος του Τοίτου, Βαρύς εκ του Γα 41, 56, 73, 79, 106, 120, 139, 140, **142**, 143, 144, 150, 164

Πρωτόβαρυς 133, 134, 209

Πρώτος 65, 83, 96, 105, 106, 112, 113, 115, 118, 122, 124, 127, 129, 130, 131, 133, 136, 150, 159, 163, 166, 180, 202, 219, 235

Πρώτος τετράφωνος 76, 124, 191

 $T\acute{\epsilon}\tau \alpha \varrho \tau o \varsigma$ 40, 63, 90, 96, 97, 99, 106, **110**, 111, 114, 115, 118, 120, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 137, 142, 150, 151, 152, 157, 162, 190, 197, 219, 231





Τέταρτος σκληρός 64, 76, 123, **137**, 139, 178, 200, 225, 246 Τέταρτος στιχηραρικός 96, **128**, 129, 163, 167, 259 Τέταρτος τετράφωνος 111, Τρίτος 41, 42, 56, 57, 73, 78, 79, 96, 101, 106, 110, **139**, 141, 142, 144, 148, 149, 150, 162, 188, 189, 191, 263, 264

ζυγός 184, 185, 186, 261

θέμα απλούν 148

ισοχράτημα ή ίσο 23, 80, 81, 110, 115, 119, 123, 124, 127, 130, 134, 136, 137, 139, 142, 143, 144, 149, 151, 155, 158

κλιτόν 184, 188, 189, 237, 262

λήμμα **26**, 29, 31, 32, 34, 36, 41, 43, 44, 46, 48, 49, 52, 55

μαλακή ελάσσων τρίτη 31 μαλακή μείζων τρίτη («φυσική») 30, 55 μακάμ

Αφαζμπάφ 258

Aτζέμ 178, **243**, 244

Ατζέμ Ασιράν 203, 204

Ατζεμλί Ραστ **215**, 217, 218, 234, 236, 251

Γεγκιάχ 195

Γκεοντανιέ 178, 223, 274

Δουγκιάχ 66, 195, **248**, 249

Εβίτζ **209**, 210

Εβιτζαρά **213**, 214

Ζαουκί Ταράμπ 91

Ζαχουάο 264

Ιράκ 207, 209, 210

Ισφαχάν 237, 238

Καρσιγιάρ 180, 202, 220, **241**, 242, 243, 252

Κιουρντί 178, 225, 227, 228, 244, 245

Κιουρντιλί Χιτζαζκάρ 77, **225**, 226, 227, 275

Μαγιά ή Μαγιά Σεγκιάχ 259

Μαχούρ 57, 73, 178, **221**, 223, 269

Μουστάαο 23, 184, 185, 189, 190, 191, **261**

Μουχαγιές (ή Μπαμπαταχίς) 240, 241

Μπεγιατί 64, 65, 226, **230**, 231, 232, 237, 238, 240, 252, 258, 259

Μπεστενιγκάο 212, 213

Μπουσελίκ 223, 225, 232, 235, 238, **245**, 246, 253

Νεβά **234**, 235

Νεβεσέο 79, 178, 225, **229**





```
Νεϋφούζ 178
```

Νισαμπούρ 184, 188, 190, 191, 195, 217, 218, 235, 237, **262**, 263

Νιχαβέντ 64, 178, 223, 225, 245, 246, 275

Νικρίζ 79, 220, 228, 229

Νισαμπουρέκ 235

Ντελνιτσίν 217, 274

Ουζάλ 242, 248, **251**, 254

Ουσάκ 64, 65, 230, 231, 232, 237

Πεντζουγκιάν 217, 219

Pαστ 45, 50, 51, 57, 67, 83, 119, 178, **215**, 216, 218, 232, 235, 236, 269, 274, 275

Ραχαβί 178, **216**, 274

Ραγάτ αλ Αρουάγ 211, 212

Σαζ-Κάο 82

Σαμπά 71, **247**, 248, 249

Σαμπά Κιουοντί 245

Σεβίκ Αβέο ή Σεβκί Αβέο 206

Σεβίκ Εφζά ή Σεβκί Εφζά 206, 207

Σεγκιάχ **256**, 257, 258, 259, 261

Σενταραμπάν **197**, 198, 200

Σεχνάζ 68, 77, 202, 226, 227, 250, 251, **253**, 254, 255

Σουζινάκ 178, **220**, 221, 242, 251, 274, 275

Σουζιντίλ **202**, 203

Σουλτανί Γεγκιάχ 200

Τσαργκιάχ αραβικό 91, 195, **263**, 264

Τσαργκιάχ τουρκικό 264, 265

Φεράχ-Φεζά 198, 200

Φεραχνάκ **210**, 211

Χουσεϊνί 64, 177, 222, **233**, 234, 240, 242, 254

Χουσεϊνί Ασιράν 75, 201

Χισάο 177, 184, 187, 189, 190, 191, **254**, 256

Χιτζάζ ή Χιτζαζί 66, 221, 243, **250**, 251, 252, 265

Χιτζαζκάρ 227, 228, 253, 275

Χουζάμ 68, 152, 220, 242, 259

Χουμαγιούν 220, 225, 227, 228, 230, 246, 251, **252**, 253, 254

Χουρί (βλ. Καρσιγιάρ)

μαρτυρία 98, 109, 111, 114, 119, 122, 124, 127, 130, 133, 136, 137, 139, 141, 142, 143,

144, 149, 150, 155, 156, 157, 158, 190

μαρτυρικό σημάδι 98, 109, 114, 122, 146, 147, 186

μεθαρμογή 102

μέσο διαπασών 44, 91

μουσικές καταλήξεις 94, 95, 96, 109, 111, 114, 118, 121, 124, 127, 130, 133, 136, 137,

138, 141, 142, 149, 150, 154, 155, 156, 158, 159





```
πεντάγορδο
   Ατζέμ 240
   Ζαουίλ 82, 85, 167, 216, 217, 261
   Ιοάκ 81, 85, 258
   Κιουρντί 77, 85, 207, 225, 244
   Λεγέτου 81, 85, 257
   Μαχούρ (ή Τσαργκιάχ) 69, 73, 78, 85, 199, 203, 205, 206, 218, 221, 222, 224, 230,
     233, 238, 243, 244, 247, 248, 255, 263
   M\pi\epsilon\gamma\iota\alpha\tau\iota (ή Ov\sigma\alpha\varkappa) 75, 80, 82, 85, 201, 208, 209, 210, 212, 217, 258
   Ναζντί 80, 81, 85
   Νεβεσέρ (ή Νικρίζ) 79, 85, 179, 197, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 208, 214, 222,
     224, 225, 228, 229, 236, 238, 241, 245, 253, 260
   N_{i\chi}αβέντ (ή M\piουσελίκ) 76, 85, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208,
     210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231,
     232, 233, 237, 238, 240, 241, 243, 244, 245, 248, 250, 251, 252, 253, 258, 260, 262
   Ρακμπ 82. 83
   Pαστ 75, 82, 83, 84, 85, 179, 195, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 206, 207, 208, 209,
     210, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 225, 227, 230, 232, 234, 235,
     237, 238, 240, 242, 246, 248, 250, 253, 157, 259, 260, 262
   \Sigma \alpha \xi-Kao 82, 85, 209, 214
   Σαμπά Κιουοντί 205, 240, 245, 248, 249
   \Sigma \alpha \mu \pi \acute{a} 82, 85, 205, 212
   Σεγκιάχ 209, 211, 233, 240, 257
   Χισάρ 80, 85, 219, 236, 255
   Χιτζάζ 49, 77, 85, 179, 197, 201, 202, 207, 212, 213, 227, 230, 238, 245, 247, 248,
    249, 250, 251, 253
   Χουσεϊνί 75, 85, 233, 240, 255
πυθαγόρειο κόμμα 26, 27, 28, 32, 48
πυθαγόρεια κλίμακα 24, 49, 52, 58
πυθαγόρειος τόνος 25, 30, 38, 52
senti 49
\sigma\pi\dot{\alpha}\theta\eta 184, 187, 190, 256
συναφή 190
σύστημα τέλειον αμετάβολον 169
τετραχτύς 29, 32, 36, 37
τετράχορδο 21, 22, 23
   Εβίτζ-Αρά 69, 85, 213, 214, 257, 260
   Ιράχ 71, 72, 85, 207, 209
   Κιουρντί 65, 66, 71, 85, 198, 199, 200, 203, 212, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 232,
     233, 237, 241, 243, 244, 245, 252, 260
  Λεγέτου 72, 85
   Μαχούο (βλ. Τσαργκιάχ)
```





Μπεγιατί (ή Ουσάκ) 45, **64**, 65, 71, 83, 84, 85, 167, 195, 196, 199, 201, 206, 208, 209, 210, 216, 224, 225, 230, 234, 235, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 251, 253, 255, 259, 260, 264

Νεβά 63

Νιχαβέντ (ή Μπουσελίκ) **63**, 64, 76, 85, 167, 179, 198, 199, 200, 207, 217, 218, 219, 221, 222, 228, 229, 234, 235, 237, 245, 250, 253, 255, 258, 259, 260, 261, 264 Ρακμπ 70, 85

Pαστ 45, **63**, 64, 73, 79, 80, 83, 85, 167, 196, 207, 211, 213, 216, 217, 218, 221, 228, 229, 234, 235, 237, 247, 248, 257, 258, 261, 263, 264

 $\Sigma \alpha \mu \pi \acute{a}$ 69, **70**, 71, 85, 264

Σαμπά Κιουοντί 71, 85, 247

Σεγκιάχ 72, 85

Σεχνάζ **68**, 85

Τσαρχγιάχ (ή Μαχούρ) 69, **72**, 73, 85, 196, 199, 203, 205, 206, 210, 211, 217, 234, 235, 237, 262, 263, 264

*Χιτ*ζάζ 49, **66**, 67, 68, 70, 79, 80, 85, 152, 179, 196, 197, 199, 200, 202, 206, 208, 211, 212, 213, 214, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 241, 245, 247, 248, 250, 252, 253, 255, 260, 264

τετράχορδο γένος 23, 81

τρίχορδο

 $A\tau\xi\epsilon\mu$ **62**, 85, 199, 203, 205, 231, 243, 247, 262, 264

Μουστάα*ο* **62**, 68, 82, 85, 214, 216, 261

 $M\pi\epsilon\gamma\iota\alpha\tau\iota$ 83, 85, 247, 256

Μπουσελίχ 83, 85, 262

Ράστ 82, 83, 85, 256

Σεγκιάχ ή Σαγκιάχ **61**, 62, 64, 68, 71, 72, 83, 84, 85, 104, 152, 167, 207, 208, 209, 210, 212, 214, 219, 234, 245, 256, 257, 259, 260

τροχός 104

 $\varphi\theta o \rho \acute{a}$ 44, 91, 98, 127, 134, 137, 139, 141, 143, 148, 149, 156, 185, 187, 189, 190

χρόες 183, 186, 262

ΓΕΝΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

Αγιοπολίτης 35 Άγιος Ιωάννης Δαμασκηνός 177 Al-Farabi 31, 47, 170, 171 Ali ad-Darwish, Sayh 49 Αλυγιζάκης 90, 104, 168, 176, 177, 273 Αλύπιος 171 Αναστασιματάριον 96, 142, 160, 161, 162, 163, 164, 165 Ανδρέας Μοναχός Αγιορείτης 90 Αριστείδης Κοίντιλιανός 31, 36, 48, 101, 177 Αριστόξενος ο Ταραντίνος 41, 55, 100, 101 Auda 89

Band-Bovy 101, 178 *Βουέννιος* 35

Γαυδέντιος 171 Γοηγόριος Πρωτοψάλτης 36, 87

Δίδυμος 30, 31, 102 D'Erlanger 44, 49, 70, 194, 202, 204, 214, 215 Θεόδωρος Φωκαεύς 88, 152, 184, 185, 187, 188

Guido d'Arezzo 50

Ιάκωβος Ποωτοψάλτης 47

Karademiz Ekrem, M. 49, 69, 194, 214

Καράς, Σ. 23, 33, 35, 71, 72,79, 90, 95, 101, 104, 106, 109, 114, 125, 130, 137, 136, 139, 152, 158, 160, 161, 162, 167, 176, 177, 178, 179, 180, 184, 190, 191, 229, 256, 261, 263, 273

Κατατομή Κανόνος 24, 29, 36, 48, 55, 102 Καψάσκης Σ. 42, 89, 186, 187, 189, 191 Κηλτζανίδης, Π. 88, 89, 176, 177, 189, 190

Κλαύδιος Πτολεμαίος 170, 171

Κλεωνίδης 37, 48, 92, 183

Κλήμης Αλεξανδοεύς 168, 177

Κουκουζέλης, Ιωάννης 104, 168

Κυριακός Φιλοξένης 38, 88, 101, 184, 185, 187, 188

Μαργαζιώτης, I. 89, 104, 157, 184, 186, 187, 189, 191

Οκτώηχος ή Οκταηχία 35, 45, 104, 105, 120, 124, 131, 134, 139, 140, 142, 148, 150, 157, 159, 168, 178, 198, 273, 275





Οξύουγχος, πάπυρος 168 Özkan, Ismail Hakki 49, 51, 72, 194, 214, 223, 257

Πατριαρχική Επιτροπή 30, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 88, 101, 102, 119, 184, 185, 187, 188, 262

Παχυμέρης 35

Raasted J. 178

Safiyu-d-Din 171 Salah el-Mahdi 23, 73, 81, 167, 194, 223, 252, 262, 275, 276 Szabó A. 53

Ψάχος 104, 106, 112, 119, 122, 143, 155, 157 Ψελλός 35,

Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων 31, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 50, 87, 101, 119, 183, 184, 185, 186, 188

Χουομούζιος Χαρτοφύλαξ 37, 87, 149

Yehta Bey, Rauf 47, 48, 49, 50, 52, 100, 182, 193, 194, 197, 273

Zarlino 30, 37, 38, 39, 41

"ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ" ΤΟΥ ΜΑΡΙ ΟΥ ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ "ΑΡΤΥΠΟΣ" ΤΟΝ ΙΟΥΛΙΟ ΤΟΥ 1999 ΣΕ ΧΑΡΤΙ CHAMOIS 100 gr. ΤΑ ΦΙΛΜ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ ΕΤΟΙΜΑΣΤΗΚΑΝ ΣΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ "ΑΡΤΥΠΟΣ". ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΔΕΘΗΚΕ ΣΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΑΝΤΕΛΗ ΡΟΔΟΠΟΥΛΟΥ ΣΕ 1500 ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ FAGOTTO.

θήνα το 1950 και χάθηκε πρόωρα, το 1997 σε ηλικία 47 ετών. Αν και σύντομη, η ζωτ του δικαιώνεται απόλυτα από το έργο ποι άφησε πίσω του. Έργο πρωτότυπο και

Ο Μάριος Μαυροειδής γεννήθηκε στην Α.

ποικίλο, με κύρια έμφαση στο διδακτικό λειτούργημα. Ξεκίνησε ως Μηχανολόγος - Ηλεκτρολό-

γος (πτυχιούχος του Ε.Μ.Π., το έτοι 1973), αλλά πολύ σύντομα στράφηκε στη φιλολογία και τη μουσική. Πήρε το πτυχίς του Φιλολόγου από το Πανεπιστήμιο Α. θηνών το 1984 και τον τίτλο του Διδάκτο ρα από τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, το 1989. Σπού δασε Βυζαντινή Μουσική στο Ωδείο Αθη νών, με τον Σπύρο Περιστέρη, ως υπότροφος της Αρχιεπισχοπής Αθηνών, και στο Ωδείο Σκαλκώτα, με τον Λυκούργο

Αγγελόπουλο. Μελέτησε κλασική κιθάρα, πιάνο, βιολί και ανώτερα θεωρητικά και μαθήτευσε κοντά στον Σίμωνα Καρό για πολλά χρόνια (1979 - 1989), μελετώ ντας την Ελληνική Παραδοσιακή Μου σική. Υπήρξε μουσικοκριτικός στον ημερήσις τύπο, παραγωγός ραδιοφωνικών εκπομπών (ΕΡΑ 3) και συνεργάτης των Ωδεί ων Σκαλκώτα, Τέχνης και Atheneum. Η συμμετοχή του στην ίδουση του πρώτοι Μουσικού Σχολείου, του Πειραματικοί

μνασίων της χώρας.

Μουσικού Γυμνασίου Παλλήνης, ήταν από τις πλέον σημαντικές συνεισφορές του Επί σειρά ετών, ήταν υπεύθυνος για τη λειτουργία και οργάνωση του Τομέα Παραδοσιακής Μουσικής και μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής των Μουσικών Γυ-Δίδαξε στο Τμήμα Μουσικολογίας τοι Πανεπιστημίου Αθηνών και, από το 1993

> Μουσικών Οργάνων. Κατά τους δύο τελευταίους μήνες της ζωής του διετέλεσε Πρόεδρος της Κρατικής Σχολής Ορχηστι**κής Τέχνης.**

υπήρξε Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίοι Πανεπιστημίου. Υπήρξε μέλος πολλών επιστημονικών εταιρειών και μέλος τοι Δ.Σ. του Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών

Η επιστημονική και συγγραφική του δραστηριότητα ήταν μεγάλη. Έχει δημοσιεύ. σει πλείστα άρθρα και μονογραφίες γισ την Ελληνική μουσική παράδοση, απέ την αρχαιότητα και το βυζάντιο ως τη νεότερη εποχή, συνδυάζοντας τη μουσική

παιδεία με την άριστη γνώση της αρχαία: ελληνικής νλώσσας και την προπαιδεία στα μαθηματικά και τη συσική.

"... Όταν είχε φτιάξει με τον πηλό ο Αλλάχ τον Αδάμ, θέλησε να βάλει μέσα του την ψυχή, για να τον ζωντανέψει. Μα η ψυχή, ουράνια υπόσταση καθώς ήταν, δεν καταδεχόταν να γωθεί μέσα στο κορμί το καμωμένο από λάσπη. Πρόσταξε τότε πουφά ο Αλλάχ έναν άγγελο να μπεί μέσα στον πηλό, και, μόλις μπει, ν' αρχίσει να τραγουδάει στο magam Εξάλ. Έτσι κι έγινε. Και μόλις ο άγγελος άρχισε να τραγουδάει, η ψυχή γοητεύτηκε τόσο από το λαγιαλί του που όρμησε προς τα κει που ακουγόταν η φωνή. Έτσι, χωρίς να το καταλάβει, μπήκε κι αυτή με τη σειρά της μέσα στο κορμί του Αδάμ. Όταν πια η ψυχή είχε εγκατασταθεί για τα καλά, ο άγγελος βγήκε από τον Αδάμ κι έπαψε να τραγουδάει. Τότε, η ψυχή δυσανασγέτησε και έκανε να φύγει κι αυτή. Όμως, στο μεταξύ, ο Αδάμ είχε ζωντανέψει, και συνέχισε αυτός πια να τραγουδάει στο magam Εζάλ, ισάξια και ακόμα πιο άξια από τον άγγελο. Και η ψυχή, εκστασιασμένη από το τραγούδι του ανθοώπου, αποφάσισε να μείνει μέσα στο κορμί του. Έτσι, του χάρισε τη ζωή, κι αυτός, σε αντάλλαγμα, της δώριζε το τραγούδι του..."

B

"...Ο Μωυσής ήρθε σε επαφή με τον Θεό στην έρημο του Σινά: ήρθε ο αρχάγγελος Γαβριήλ και τον διέταξε κτύπα τα βράχια με τη ράβδο σου. Ο Μωυσής υπάκουσε, κι αμέσως ξεπήδησαν δώδεκα πηγές με δροσερό νερό ήταν το νερό που ο Αλλάχ είχε τάξει στον διψασμένο περιούσιο λαό του. Το νερό έτρεχε κελαρύζοντας σε δώδεκα ρυάκια, και κάθε ρυάκι έβγαζε έναν ήχο όμορφο κι ευχάριστο, διαφορετικό από τους υπόλοιπους έντεκα. Αυτοί οι ήχοι έγιναν οι βάσεις των δώδεκα αρχαίων maqam..."

Από το Kitâb al-Aghâni (Βιβλίο των Τραγουδιών) του Abû al Faraij al-Isfahânî (10ος αι.)